



Psychologie der Lyrik.

Beiträge

zur

Analyse der dichterischen Phantasie

von

Dr. Carl du Prel.

The art itself is nature.
Shakespeare.



Leipzig.
Ernst Günther's Verlag.
1880.

Vorrede.

Die Aesthetik muß ihren Anspruch, eine apriorische Wissenschaft zu sein, so gut aufgeben, als die Philosophie überhaupt. Sie ist nur berechtigt als Analyse des Schönen, aber nicht gesetzgeberisch für den Künstler.

Im Nachfolgenden sollen nicht ästhetische Regeln aufgestellt, sondern psychologische Untersuchungen über das künstlerische Organ und seine Funktionsweise angestellt werden; die dichterische Phantasie und ihre Verwandtschaft mit der Traumphantasie soll erläutert und die unbewußte Produktionsweise daraus abgeleitet werden, daß die künstlerische Fähigkeit, aber freilich nur im Genie, als Naturanlage gegeben ist. Wo diese vorhanden ist — und wenn sie das Kunstbewußtsein des Dichters überwiegen sollte, so ist das für eine psychologische Untersuchung nur um so besser —, da verräth sich aus dem Produkte das producirende Organ, und zwar als ein bildendes Organ, als ein Vermögen der Anschauung, wie das jede Zeile von Shakespeare beweist.

Mit Rücksicht auf unsere moderne Lyrik, die fast nur das surrogative Verfahren der bewußten, reflektiven Produktion verräth, insbesondere aber mit Rücksicht darauf, daß die Pagodenverehrung in Deutschland mehr, als je, an der Tagesordnung ist, also der allgemeine Geschmack sich schon entschieden geschädigt zeigt, hätte es sehr nahe gelegen, dieser Schrift eine polemische Wendung zu geben. Es geschah jedoch nicht, weil eine solche nicht mehr Licht auf den Gegenstand geworfen hätte, und die indirekte Polemik des Schweigens dem Leser sicherlich auch die angenehmere ist.

Die künstlerische Phantasie als angeborne Anlage kann nur eine durch Generationen vererbte und befestigte Fähigkeit sein, welche vermöge günstiger Umstände, die sich dem Blick entziehen, im künstlerischen Individuum aus der Latenz heraustritt. Diese Fähigkeit hat sich entwickelt an den Objekten der Vergangenheit, und darauf scheint

es zu beruhen, daß das Moderne sich so spröde gegen die künstlerische Gestaltung verhält.

Goethe sagt im Vorgesange zum Faust:

„Ihr naht euch wieder schwankende Gestalten!
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt."

Er gesteht damit zu, daß er Jahre lang die im Faust niedergelegten Bilder und Gestalten in sich trug, bis sie plastische Umrisse gewannen. Bilder sind erst dann künstlerisch darstellbar, wenn sie in der individuellen Phantasie natürlich ausgereift sind. Die geschichtliche Entwicklung der Kunst verräth einen ähnlichen Proceß. Die Kunst ist die letzte Blüthe der verschiedenen Culturepochen; von den Generationen dieser Epochen gilt also das Gleiche, was vom Einzelindividuum: daß nur ausgereifte Vorstellungen künstlerisch darstellbar sind. Es handelt sich also darum, diese Specialfälle auf ihren allgemeinen Fall zurückzuführen. Eine ausgereifte Vorstellungsweise, welche die einzelnen Kunstepochen umfaßt, weist uns aber auf die vorhistorische Zeit zurück. In diesem Sinne habe ich es im letzten Kapitel dieser Schrift versucht, die Verwandtschaft der lyrischen und der paläontologischen Weltanschauung zu erläutern, wodurch ebenfalls der noch immer halb mystisch klingende Begriff der unbewußten Produktion etwas klarer gemacht und in Analogie gebracht wird mit anderen Funktionen, welche durch Gewohnheit unbewußt verlaufen.

Brixen, Südtirol, im April 1879.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Beiträge

zur

Psychologie der Lyrik.

I.

Die unbewußte Produktion.

Zur Zeit, als der Mensch begann, sich von der Natur reflektiv abzulösen und mit objectivem Blicke die Erscheinungen zu betrachten, faßte er dieselben — wie es noch manche Sprachreste beweisen — durchaus anthropopathisch auf. Jede Bewegung in der Natur erschien ihm als Beseelung, oder als äußerliche Anregung durch unsichtbare Wesen. Wenn er nun, ohne alle physiologische Einsicht in die Functionen seines Körpers, seine Aufmerksamkeit auf die Vorgänge seines Inneren lenkte, und etwa auf die rhythmischen Bewegungen seines Herzens horchte, die ganz ohne sein Zuthun, Sekunde für Sekunde, mit größter Regelmäßigkeit vor sich gingen, dann mußte er wohl von tiefem Staunen erfaßt werden, und es konnte nicht wohl anders sein, als daß er die Unwillkürlichkeit dieser Bewegung als Thätigkeit eines ihm fremden Agens deutete, das von seinem Inneren Besitz genommen. Aber bei seiner vollständigen Unkenntniß über die principielle Bedeutung dieser Function, und da gerade ihre Regelmäßigkeit einschläferte, mußte wohl die abstumpfende Macht der Gewohnheit ihren Einfluß geltend machen.

Eine anhaltendere Verwunderung läßt sich dagegen voraussetzen gegenüber solchen physiologischen Erscheinungen des Inneren, welche, ebenfalls der Willkür entzogen, unregelmäßig und scheinbar ganz unvermittelt auftreten, mögen sie auch vom Standpunkte der Physiologie als ganz normal gelten. Die Völkerkunde weist in der That nach, daß noch heute bei wilden Völkern die Anschauung herrscht, als stehe der Organismus bei solchen Bewegungen, die wir Reflexbewegungen nennen — Gähnen, Nießen x. — unter der Herrschaft einer ihm fremden, geheimnißvollen Macht; ja die sonderbare, bis auf unsere Tage erhaltene Sitte, dem Nießenden ein „Helf Gott!“ zuzurufen, erweist sich lediglich als ein Ueberbleibsel jener Anschauung. Wir finden diese Sitte von Homer, Aristoteles, Apulejus, Plinius und den

jüdischen Rabbinern erwähnt, und sie ist auch in Kurdistan, Florida, auf Otaheiti und den Tongainseln üblich.[1])

Aehnliche Vorstellungen mußten sich auch knüpfen an die Erscheinungen gesteigerter Lebensthätigkeit, wie sie z. B. beim Genusse berauschender Getränke stattfinden; es mußte sich der steigernde Einfluß derselben auf Phantasie, Witz und Association der Ideen leicht bemerklich machen und als Begeisterung aufgefaßt werden, welche den Menschen in Besitz genommen, daher sich denn seit ältesten Zeiten die Berauschung mit dem religiösen Cultus verbunden findet. In Nordafrika ist der Haschisch, in Südasien das Opium, auf den oceanischen Inseln das Tabu gebräuchlich, während in Nordasien der Absud des Fliegenschwammes angewendet wird; im Mittelalter waren Hexensalben üblich, bei den Dionysosfesten der alten Griechen der Wein, und bei den Orakeln der alten Aegypter wurden berauschende und anderweitige Mittel angewendet, um eine künstliche Begeisterung zu erzeugen, wodurch man Aufschlüsse über die Zukunft zu erhalten hoffte.[2])

Eine nicht weniger befremdliche Erscheinung mußte das naive Bewußtsein in den Träumen sehen, die anfänglich sicherlich als wirkliche Erlebnisse der den Körper verlassenden Seele gedeutet wurden, wie es noch heute bei den Negern und Grönländern der Fall ist, oder als ein wirklicher Besuch der Seele der gesehenen Dinge — ein Rest davon liegt in dem Ausdruck: „es hat mir geträumt“ —; ja der Ursprung der sorgfältigen Behandlung der Leichen liegt wohl in der Anschauung, daß auch der Tod nur ein Schlaf sei, während dessen die Seele andere Gegenden aufsuche. Auch die Träume finden wir daher mit dem religiösen Cultus verbunden. Seit ältesten Zeiten und bei allen Völkern findet sich der Glaube an prophetische Träume. Homer[3]) spricht davon, bei den Pythagoräern und anderen Philosophen wurde Mantik gelehrt[4]), und bekanntlich ist noch in unseren Tagen dieser Glaube vorhanden.

Als offenbare Eingriffe äußerer Mächte in den Organismus mußten besonders die Krankheiten erscheinen, welchen gegenüber die Wilden ihr Causalitätsbedürfniß dadurch befriedigen, daß sie dieselben auf den Einfluß böser Geister zurückführen. Demgemäß tritt auch die Heilkunde bei den Wilden als Zauberei auf und wird von den

---

[1]) Lubbock: Entstehung der Civilisation. S. 415. — Tylor: Die Anfänge der Cultur. I. S. 97—104.

[2]) Wundt: Menschen- und Thierseele. II. S. 286. — Tylor: Die Anfänge der Cultur. II. S. 420.

[3]) Od. XIX. 562—567.

[4]) Büchsenschütz: Traum und Traumdeutung im Alterthum.

Priestern besorgt, welche den bösen Geist durch Beschwörung und andere Mittel aus dem Körper vertreiben. Diese Anschauung findet sich noch heute bei den verschiedensten Völkern[1]); ja die Vorstellung eines natürlichen Todes fehlt oft ganz, so daß z. B. die Australier von jedem Todten glauben, er sei durch Zauberei umgekommen.[2] Daß während des ganzen Mittelalters Epileptische als Besessene behandelt wurden, ist bekannt, und eben so, daß in dem gesegneten Lande Tirol noch heute der Geistliche in Krankheitsfällen, sogar der Hausthiere, häufig mehr gilt, als der Arzt. Das Wort „Epilepsie" selbst (ἐπίληψις, Ergriffensein) weist noch auf jene Anschauung hin, aus welcher die arische Gottheit Panchanana hervorging, der die Epilepsie zugeschrieben wurde, und die sich noch kundgibt in der arabischen Sprache, die nur ein Wort hat für Epilepsie und Besessenheit durch den Teufel.

Es ist nun allen diesen Anschauungen ganz analog, daß die Menschen, als sie ohne physiologische Kenntnisse anfingen, ihre Aufmerksamkeiten solchen psychologischen Fähigkeiten ihres Inneren zuzuwenden, welche ebenfalls mehr oder minder den Charakter der Unwillkürlichkeit an sich trugen und Aehnlichkeit mit den erwähnten physiologischen Reflexbewegungen verriethen, davon in hohem Grade betroffen sein mußten. Der Reflexion, dem discursiven Denken, ertheilt das begleitende Bewußtsein den Schein der Willkür und läßt sie als Selbstthätigkeit des Individuums erscheinen; dagegen mußte die Intuition dem naiven Bewußtsein als eine mühelose, ohne Antheil des Individuums eintretende Conception erscheinen, die sich nur als Inspiration erklären ließ.

Wenn der Proceß unseres Denkens in allen Fällen im Bewußtsein vorgehen würde, wenn die Wehen des Gehirns stetig von unserem Bewußtsein begleitet wären, so würde darin nur eine freie Bethätigung individueller Kräfte erkannt werden können. Nun findet sich aber gerade in der höchsten geistigen Thätigkeit, in der Philosophie und Kunst, daß diese Wehen im Unbewußten verlaufen und die Idee als fertiges Resultat plötzlich in's Bewußtsein tritt; ja die besten Ideen sind gerade jene, welche uns mühelos in den Schooß fallen.

„Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick."[3])

Kein Wunder daher, daß dem naiven Bewußtsein, welches den

[1]) Lubbock: Entstehung der Civilisation. S. 21—25.

[2]) Ebendas. S. 416.

[3]) Schiller: Das Ideal und das Leben.

Begriff des unbewußten Denkens noch nicht construirt hat, in diesem Falle das Gehirn gleichsam von einer höheren Intelligenz in Besitz genommen erscheint. Die alten Griechen, welche als die ersten im Abendlande in der Philosophie und Kunst bewunderswerthe Schöpfungen hervorbrachten, woben um manche ihrer Philosophen und Dichter den Nimbus göttlichen Umgangs. Pythagoras wurde als höheres Wesen verehrt; man nannte ihn Liebling, ja Sohn Apollos und ihm allein wurde die Fähigkeit zugeschrieben, die „Harmonie der Sphären" zu hören.[1])

Die künstlerische Begeisterung wurde neben die religiöse gestellt und als eine Art von Wahnsinn bezeichnet, welcher der bewußten Einsicht entgegengestellt und aus göttlicher Ursächlichkeit erklärt wurde. Plato, welcher auch den philosophischen Trieb aus der Begeisterung (*μανία*) hervorgehen läßt,[2]) sagt von den Dichtern, daß ihre Schöpfungen nicht dem Wissen entspringen, sondern einer Art Naturbegabung und Begeisterung — *οὐ σοφίᾳ ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες* — und auch im Jo heißt es, daß die Dichter nicht durch Kunst — *τέχνῃ* — sondern durch göttliche Begeisterung — *θείᾳ μοίρᾳ* — reden.

Mit der ganzen Naivetät von Menschen, welche zuerst in die labyrinthischen Gänge der Gedankenwerkstätte zu dringen versuchten, haben die Alten in drastischen Bildern und Worten die Unwillkürlichkeit der philosophischen und künstlerischen Production ausgedrückt. „Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse," sagt Cicero.[3]) Der Dichter heißt begeistert, trunken, „des Gottes voll". In Portici wurde ein Gemälde gefunden, von dem Feuerbach[4]) sagt: „Im langen, weißen Talar, vom breiten, tragischen Gürtel zusammengehalten, sitzt der Dichter auf einem Throne. In der Linken hält er, stolz wie der olympische Zeus, den silbernen Scepter mit goldener Spitze. Ihm zur Rechten kniet eine Muse, sie ist damit beschäftigt, seine Worte aufzuzeichnen; vor ihr die tragische Maske. Der Dichter ist durch dichterische Begeisterung zum thronenden Gott erhoben, gewiß zum Dionysos selbst, wie so oft auch der Priester auf alten Gemälden in die Gestalt und Tracht seines Gottes gehüllt ist." So wurde auch Aeschylus mit Auszeichnung der Genosse des Dionysos genannt[5]) und hatte vom erscheinenden Gotte selbst die

---

[1]) Zeller: Philosophie der Griechen. I. S. 263.

[2]) Ebendas. II. S. 498, 511.

[3]) Divin. I. 37. 80.

[4]) Der vatikanische Apollo. S. 309.

[5]) Pausanias. I. 21.

Weihe des tragischen Dichters erhalten; vom Weine berauscht, so erzählte man, habe er sich selbst unbewußt gedichtet. Die Nebeneinanderstellung der Trunkenheit und der künstlerischen Begeisterung wird durch das gemeinsame Merkmal der unwillkürlicheren, mehr intuitiven als reflectiven Geistesthätigkeit gerechtfertigt. Im Rig-Veda und Zend-Avesta wird die Soma, eine Pflanze, deren Saft berauschend wirkt, geradezu „Erzeuger von Hymnen" genannt; ja von Indra, dem Sonnengotte, wird gesagt, er vollbringe seine großen Thaten unter der Inspiration von Soma.[1]) Auch bei Homer heißt der Wein „göttlich" (z. B. Od. II. 342) und den derzeitigen Wilden sind Vorstellungen ähnlicher Art noch sehr geläufig. So meinte ein Bewohner der Papua-Inseln, dem man vom Christengotte erzählt hatte: „Dann steckt dieser Gott sicherlich in Eurem Arak, denn ich fühle mich nie glücklicher, als wenn ich kräftig davon getrunken habe."[2]) Die Pflanzenverehrung mag zum Theile hieraus entstanden sein.

Manche wilde Völker betrachten noch heute die durch narkotische Mittel erzeugten Hallucinationen als übernatürliche Visionen und wie es bei den Bacchanalien der Griechen und Römer der Fall war, so finden wir es bei den Sonthals, einem indischen Stamme, daß sie ihre religiösen Feste in berauschtem Zustande feiern.[3])

Die Ausdrücke, wodurch die Alten die Productionsweise des Dichters als eine göttliche Begeisterung bezeichnen, sei es nun eine bloß zeitweilig zuertheilte Inspiration, oder als Naturanlage ein Geschenk für immer — Pindar stellt die natürliche Begabung hoch über alles Anerlernte, und die schöpferischen Geister über die anderen, wie den Adler des Zeus über krächzende Raben[4]) — diese Ausdrücke kehren bei ihnen so häufig wieder, daß dieser Umstand allein schon uns von der Annahme abhalten muß, als hätten sie dabei lediglich metaphorisch gesprochen. Aber auch aus den psychologischen Gründen, welche nachzuweisen oben versucht wurde, sind wir gehalten, derlei Ausdrücke als wörtlich verstanden anzusehen, mag es uns auch von unserem reflectiven Standpunkte aus schwer fallen, in jenes naive Bewußtsein uns zurückzudenken, dem sie entstammen. Wenn Homer im Eingange der Ilias die Göttin anruft, den Zorn des Achilles zu singen — *Μῆνιν ἄειδε θεά* — so können wir glauben, daß er bei der Mühelosigkeit seiner Conceptionen ganz ernstlich als ein inspirirtes Werkzeug sich ansah, und es wäre unpsychologisch, wollten wir diese Worte nicht

---

[1]) Spencer: Sociologie. I. 428. 566.

[2]) Spencer: Sociologie. I. 427.

[3]) Lubbock: Entstehung der Civilisation. S. 215.

[4]) Zeller: Philosophie der Griechen. II. S. 19.

wörtlich verstehen.[1]) Demgemäß gilt ihm denn auch jeder Sänger als thatsächlich inspirirt (Od. VIII. 44. 73. 480. 498. XVII. 518. XXII. 347). Ja noch deutlicher geht dieses aus den Worten Telemach's an seine Mutter hervor, weil sie den Sänger Phemios aufgefordert hatte, ihr das Herz nicht zu beschweren durch seinen Gesang über die Rückkehr der Griechen:

„Und der verständige Jüngling Telemachos sagte dagegen:
Meine Mutter, warum verargst Du dem lieblichen Sänger,
Daß er mit Liedern uns reizt, wie sie dem Herzen entströmen?
Nicht die Sänger sind deß zu beschuldigen, sondern allein Zeus,
Welcher die Meister der Kunst nach seinem Gefallen begeistert.
(Od. I. 345—350.)

Es ist bemerkenswerth, daß das Wort carmen ursprünglich in der lateinischen Volkssprache nicht ein Gedicht, sondern ein Zauberlied bezeichnete. In dieser Bedeutung, die übrigens auch bei älteren lateinischen Schriftstellern hier und da vorkommt, ging das Wort in die lingua romana rustica über, und von dort ins Französische, wo wir es noch als charme, charmant (Bezauberung, bezaubernd) finden.

Dagegen entspricht es ganz dem Standpunkte des gebildeten Dichters, wenn Vergilius, der sich doch mehr als Imitator bewußt sein mußte, die Selbstthätigkeit betonend, in den (übrigens zweifelhaften) Eingangsworten der Aeneis, in unwillkürlicher Aufrichtigkeit die bescheidenere Form wählt: Arma virumque cano!

Ich glaube, daß wir Modernen uns sehr irren, wenn wir es lediglich als eine mythologische Schwierigkeit empfinden, die Anschauung der alten Griechen über die künstlerische Productionsweise zu theilen. Daß wir die zur Charakterisirung derselben gewählten Ausdrücke nicht ganz naiv aufzufassen vermögen, und in ihnen bloße Redensart sehen wollen, ist vielmehr ein sehr deutlicher Beweis dafür, daß uns die Productionsweise der Alten abhanden gekommen ist, und fast nur das surrogative Verfahren der Nachahmung durch bewußte Technik uns zu Gebote steht, wie es den Zeitaltern hoher reflectiver Bildung eigen ist.

Wenn die Entwicklung der Kunst Hand in Hand ginge mit der Entwicklung des wissenschaftlichen Bewußtseins der Menschheit, mit anderen Worten: wenn die künstlerische Production das Werk des

[1]) Wie ich nach der ersten Veröffentlichung dieses Capitels (Literaturblatt 1878) sah, findet sich auch in Spencer's „Sociologie" (I. 287) die Ansicht der Alten über geistige Inspiration in Parallele gestellt mit den primitiven Vorstellungen über Krankheit, Besessenheit ꝛc. Er sagt: „Singe, o Göttin, den vernichtenden Zorn des Achilles!" — war nicht etwa, wie die Anrufung der Musen, in späteren Zeiten eine bloße rhetorische Form, sondern eine thatsächliche Bitte um Besessenheit."

reflectirenden Bewußtseins wäre, und nicht vielmehr aus dem dunklen Borne des Unbewußten entspränge, so müßten unsere künstlerischen Fähigkeiten der Klarheit des reflectirenden Bewußtseins entsprechen, insoferne dasselbe das Schöne zum Gegenstande hat; also müßten Aesthetik und Kunst gleichen Schritt halten. Daß davon aber das gerade Gegentheil der Fall ist, läßt sich nicht nur historisch an ganzen Völkern, sondern auch an individuellen Beispielen nachweisen. Bei den alten Griechen, bei welchen die Kunst als hochentwickelte Naturanlage tief im Volksgeiste wurzelte, und die eben darum das Höchste leisteten, war die Wissenschaft der Aesthetik nur in ihren Anfängen entwickelt. Unsere Aesthetik dagegen ist zwar noch lange nicht frei von Phrasen und Schönrednerei, besitzt aber doch ungleich mehr wissenschaftliche Bestimmtheit, als die der Alten, ohne daß wir doch auch nur annähernd die künstlerischen Fähigkeiten der letzteren hätten.

Unter dem verinnerlichenden Einflusse der mittelalterlichen Ideen ist uns der Sinn für die äußeren Formen abhanden gekommen, und es ist nicht zu viel gesagt, daß die Kunst in allen Gebieten, die sich an den Gesichtssinn wenden, zurückgegangen ist. Wir haben die Kunst, zu sehen, verlernt, mag es sich nun um das leibliche Sehen handeln, oder um das geistige reproducirende Sehen der Phantasie. So sehr plastisch sehend war dagegen die Phantasie der alten Griechen, daß selbst das Fehlerhafte ihrer Kunstproducte nur hieraus sich erklärt, z. B. das gleichsam plastische Erstarren der Scenerien in ihren Tragödien, deren Figuren in so isolirenden Umrissen gezeichnet sind, daß sie fast den Eindruck einer Gruppe von Reliefffiguren eines Giebelfeldes machen. „Ueberall ist" — wie Feuerbach[1]) sagt — „das Bestreben sichtbar, der vorüberfliehenden Zeit, unter der Maske des Dauernden, das Bleibende des Räumlichen anzutäuschen, auch den flüchtigsten Moment der Bewegung in die ruhige Gegenwart einer plastischen Anschauung festzubannen . . . Im Gange der dramatischen Handlung selbst endlich, nirgend ein stürmisches Forteilen, nirgend ein plötzliches Abreißen des Fadens durch einen entscheidenden Schlag, überall ein ruhiges Verweilen, zögernde Bewegung".

Insoferne nun, als die Schilderung menschlicher Charaktere die Handlung erfordert, und Situationsgemälde im Drama nicht zu räumlicher Ruhe verhärten, der Fluß des Geschehens nicht zu Eisschollen krystallisiren soll, müssen wir die Dramen Shakespeare's unbedingt höher stellen, ohne darum zu verkennen, daß es eben das hochausgebildete Vermögen plastischer Anschauung bei den Griechen

[1]) Der vaticanische Apollo. S. 288.

gewesen ist, welches ihnen diese Form zu finden verwehrte. Es ist nicht zu verwundern, daß die griechischen Bildhauer so viele Darstellungen ihren berühmten Tragödien entlehnten; die Aufforderung hierzu lag in der Behandlung der Stoffe. Die Alten waren im Drama malerisch im eigentlichen Sinne, nämlich für den Bildhauer und Maler; Shakespeare ist ohne Zweifel im höchsten Grade malerisch, aber nicht räumlich, sondern zeitlich, daher sich denn seine Scenen auch weniger eignen, aus dem Flusse der Handlung herausgehoben und räumlich zur Ruhe gebracht zu werden.

Wie sehr uns die plastisch gestaltende Phantasie abhanden gekommen ist, zeigt sich hauptsächlich in jener Kunst, deren Gegenstand ausschließlich die Ruhe im Raume ist, in der Architektur. Wenn es die Aufgabe der Architektur ist, dem Beschauer das Gesetz der Schwere gleichsam fühlbar zu machen, so muß von unseren kasernenartigen Wohnhäusern gesagt werden, daß sie dieses nicht nur nicht leisten, sondern daß sie sogar gleichsam architektonische Lügen aussprechen; was aber noch schlimmer ist: unser Auge hat das Gefühl dafür verloren. Solche Lügen sind z. B. Säulen, welche die vorspringende Altane zu tragen vorgeben, während doch keine Last auf ihnen ruht; oder die Ersetzung des Spitz- oder Rundbogens durch die horizontal abschließende Linie unserer viereckigen Fenster, deren Möglichkeit auf baulichen Maßregeln beruht, die von dem gleichmäßigen Mauerbewurf verborgen werden; so, wie sich diese Fenster dem Auge darstellen, sind sie architektonisch unmöglich. Einem alten Griechen würde der Anblick solcher Dinge Widerwillen erregt haben; er hätte denselben vielleicht nicht zu analysiren vermocht, weil es ihm an reflectirender Aesthetik gebrach, aber sein künstlerischer Instinkt, der ihn befähigte, sich gleichsam in den Stein hineinzufühlen, mit ihm schwer zu werden und die Drucklinien der Schwere nachzuempfinden, würde ihn richtig geleitet und ihm gesagt haben, daß hier der Kunst Gewalt angethan sei.

Zur Erhärtung der obigen Behauptung genügt diese eine Bemerkung und die Thatsache, daß wir in der Architektur noch immer eklektisch herumtasten und combiniren, ohne einen uns eigenthümlichen Styl finden zu können; denn psychologisch genommen, ist die Architektur vielleicht die merkwürdigste der Künste, weil in ihr am wenigsten von Naturnachahmung zu finden ist und die gestaltende Phantasie am freiesten zu walten vermag, daher denn auch die ganze Individualität der Volksseele, naiv und charakteristisch aus den stylvollen Bauwerken Aegyptens, Griechenlands und der Gothik zu uns spricht. Wenn sich daher die Phantasielosigkeit auf diesem Felde geltend macht, auf dem doch vornehmlich schöpferische Thätigkeit sich äußern sollte,

so genügt ein solcher Hinweis, den Mangel künstlerischer Phantasie überhaupt darzuthun.

Wie im Nacheinander der Geschichte, so wird auch im geographischen Nebeneinander der modernen Völker die Unabhängigkeit der künstlerischen Phantasie von verstandesmäßiger Bildung, ja ihr gegenseitiges Sichausschließen, bewiesen. Wer heute die Reise von Berlin über Süddeutschland nach Oesterreich und Italien macht, wird die Volksphantasie und den Geschmack in gleichem Maße zunehmen, wie die reflective Bildung abnehmen sehen. Trotz mancher abstoßenden Erscheinungen, denen wir im Süden begegnen, hört derselbe doch nicht auf, einen unbeschreiblichen Reiz auf uns auszuüben, weil überall und in Allem, in Landschaft, Leben und Kunst, unsere Phantasie Anregung empfängt. „Die Reinlichkeit der kleinen Kinderhäuser“ — schreibt Charles Dickens von der Schweiz aus — „ist wirklich wunderbar für die, welche aus Italien kommen. Aber die schönen italienischen Manieren, die weiche Sprache, das schnelle Erkennen eines freundlichen Blickes und eines scherzenden Wortes, der bezaubernde Ausdruck des Wunsches, Einem in Allem angenehm zu sein: ich habe sie hinter den Alpen gelassen. Denke ich daran, so seufze ich wieder nach Schmutz, Backstein Fußboden, nackten Wänden, ungetünchten Decken und zerbrochenen Fenstern.“ ¹) Umgekehrt urtheilte Dickens über Amerika, dessen hohe Cultur ihm den Mangel alles Künstlerischen nicht zu ersetzen vermochte. Etwas von der Verstimmung Heine's zieht Dem durch die Seele, der nach längerem Aufenthalte in Italien wieder nach dem Norden zurückkehrt:

„Schöner Süden, wie verehr' ich
Deinen Himmel, deine Götter,
Seit ich diesen Menschenkehricht
Wiederseh', und dieses Wetter!“

So tief wurzelte in der griechischen Volksseele die Kunst, daß sie nicht nur, nach Italien übertragen, den römischen Geist befruchtete, sondern daß selbst trotz aller Völkervermischungen bei der großen Wanderung dem italienischen Volke noch etwas von der künstlerischen Frische geblieben ist, an der sich der Nordländer labt und darüber leicht geneigt wird zu vergessen, daß er unter einem Volke lebt, welches 20 Millionen Analfabeti zählt.

Aber auch die psychologische Analyse der künstlerischen Function verräth ihre Unabhängigkeit, ja ihren theilweisen Gegensatz zur reflectiven Verstandesausbildung. Vernehmen wir hierüber Aussprüche unserer größten deutschen Dichter, so ist es sehr charakteristisch, daß

¹) Forster: Das Leben von Charles Dickens.

Goethe, der augenscheinlich so mühelos aus seiner Phantasie schöpfte, eben darum seiner eigenen Productionsweise gegenüber sich wenig beobachtend verhielt. „Ich habe nie an Denken gedacht," sagt er irgendwo. Schiller dagegen, der seiner Anlage gemäß mehr in ästhetisch-kritischer Besonnenheit producirte und das ihm vorschwebende Ideal zu erfassen suchte, auch unter dem Einflusse der Kantischen Philosophie immer nach Klarheit strebte, schreibt in seinem Briefe an Körner vom 3. Februar 1794: „Wenn das Genie durch seine Producte die Regeln gegeben hat, so kann die Wissenschaft diese Regeln sammeln, vergleichen und versuchen, ob sie unter eine noch allgemeinere und endlich unter einen einzigen Grundsatz zu bringen sind. Da sie aber von der Erfahrung ausgeht, so hat sie auch nur die eingeschränkte Autorität empirischer Wissenschaften. Sie kann blos zu einer verständigen Nachahmung gegebener Fälle, aber niemals zu einer positiven Erweiterung führen. Alle Erweiterung in der Kunst muß von dem Genie kommen; die Kritik führt blos zur Fehlerlosigkeit."[1]) Und an Goethe schreibt er am 27. März 1801: „In der Erfahrung fängt auch der Dichter mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wiederzufinden . . . Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt, macht den poetischen Künstler."

Wie die Praxis immer älter ist, als die Theorie, so auch in der Kunst. Wie Astronomie die Gestirne voraussetzt, so mußte auch eine Reihe hervorragender Kunstschöpfungen erst vorliegen, bis es der Menschheit zum Bewußtsein kommen konnte, daß die Schönheit auf auffindbaren Regeln beruhe, bis also eine Aesthetik entstehen konnte. Ein Ersatz aber für die künstlerische Fähigkeit ist dieselbe so wenig, als etwa die Einsicht in den Mechanismus des Ohres das Gehör ersetzt.

Speciell in Bezug auf Lyrik dürfte es genügen, auf die herrlichen Volkslieder zu verweisen, die sich bei Uhland und in „des Knaben Wunderhorn" gesammelt finden, um die Unabhängigkeit dichterischer Fähigkeiten vom Bildungsgrade der Individuen zu beweisen. Solche Volkslieder finden sich aber bei allen Völkern, und nicht die Höhe der betreffenden Cultur offenbart sich in ihnen, sondern nur die qualitative Besonderheit des Volksgeistes z. B. die intensive Reaction der Seele auf die Naturumgebung bei Germanen und Slaven. Ja schon der Umstand ist charakteristisch, daß die Autoren solcher Perlen der Poesie unbekannt blieben, was nicht der Fall sein könnte, wenn

[1]) Vgl. auch Hartmann: Philosophie des Unbewußten. 7. Aufl. S. 459.

sie nicht selbst ohne ästhetischen Criticismus und ohne alle Ahnung ihrer Hochbegabung gewesen wären, während heute jeder Versschmied seine aus ästhetischer Besonnenheit geschöpfte technische Fertigkeit für Genialität und sich für einen verkannten Dichter hält, wenn er trotz aller Mittel der Reclame nicht durchzudringen vermag.

Nach allen diesen Erörterungen ist es kaum mehr nöthig, darauf hinzuweisen, daß wir hauptsächlich im Gebiete der Malerei und Musik häufig Individuen begegnen, deren künstlerischer Begabung wir alle Achtung zollen, während es uns oft schwer wird, über den fast vollständigen Mangel an Bildung uns hinwegzusetzen, der sich in ihrem Umgange verräth. Endlich ist aber noch sehr zu beachten, — last not least — was die moderne Physiologie und Psychiatrie über das Verhältniß der künstlerischen Fähigkeiten zum reflectiven Bewußtsein lehren. In pathologischen Seelenzuständen sehen wir oft die Kräfte des reflectirenden Verstandes alterirt, während die künstlerische Function fortdauert, so daß sich also die künstlerische Anlage als unabhängig nicht nur von der Höhe, sondern sogar von der normalen Beschaffenheit des Bewußtseins verräth. So erzählt beispielsweise Maudsley einen Fall von musikalischer Begabung mit Geistesschwäche verbunden; ja das Beispiel eines alten Mannes führt er an, der nach 15jährigem Irrsinn doch gut componirte, fließend dichtete und ein ausgezeichneter Rechnungsführer war.[1])

Der gesunde Menschenverstand ist geneigt, Genie und Wahnsinn für entgegengesetzte Extreme zu halten; die Psychiatrie weist aber vielmehr ihre Verwandtschaft nach. Auch Irrsinnige denken, aber sie wissen nicht, daß sie denken. Freilich ist es beim Irrsinnigen nur ein krankhaftes Ueberwiegen einer Fähigkeit, die er als gemeinsames Merkmal mit dem Genie theilt, während bei diesem das Gleichgewicht aller zur künstlerischen Production nöthigen Fähigkeiten vorhanden sein muß. Nur weil bei Shakespeare dieses Gleichgewicht in wunderbarem Grade vorhanden war, und nicht etwa, weil er dem Irrsinn sehr nahe stand, konnte er uns im König Lear den Wahnsinn in einer Gestalt vorführen, daß Maudsley selbst bekennen muß: „Müssen wir nicht zugestehen, daß wir über die wahren Ursachen des Irrsinns aus einer Tragödie, wie Lear, mehr lernen, als aus alle dem, was hierüber in wissenschaftlicher Form geschrieben ist"?[2])

Die vorstehenden Bemerkungen bezwecken nichts anderes, als dem Ausdrucke „unbewußte Production des Künstlers" seine Para

[1]) Maudsley: Physiologie und Pathologie der Seele. Deutsch von Böhm. S. 315, 334.

[1]) Maudsley, a. a. O. S. 206.

dorität zu benehmen, ohne daß natürlich der große Unterschied zwischen der gedankenlos und traumhaft schaffenden und andererseits der besonnen schaffenden Phantasie des Künstlers, hauptsächlich bei größeren Conceptionen, irgendwie geleugnet werden soll. Zu einer radicalen Beseitigung des paradoxen Scheines, welcher der Annahme eines bewußtlosen und doch geistigen Producirens anhaftet, genügt freilich weder das Vorhergehende, noch was später beigebracht werden wird; vielmehr wäre hiezu ein vergleichender Seitenblick auf die zahlreichen verwandten Phänomene nöthig. Indessen würde eine vollständige Theorie des Unbewußten im Geiste Erscheinungen umfassen, welche hier sämmtlich zu erörtern nicht angeht, daher die bloße Anführung genügen mag. Es wären hierzu behandeln die Instincte der Thiere, besonders die noch immer so räthselhaften Masseninstincte in den Thierstaaten, angesichts welcher sich ein Forscher, wie Darwin, zu der Bemerkung veranlaßt sieht: „So sind ja die wunderbaren verschiedenen Instincte, geistigen Kräfte und Affecte der Ameisen allgemein bekannt, und doch sind ihre Kopfganglien nicht so groß, als das Viertel eines kleinen Stecknadelkopfes. Von diesem letzteren Gesichtspunkte aus ist das Gehirn einer Ameise das wunderbarste Substanzatom in der Welt, und vielleicht noch wunderbarer, als das Gehirn des Menschen."[1])

Es wäre ferner die Theorie der Sinneswahrnehmungen zu berücksichtigen, in Bezug auf welche die moderne Physiologie nachweist, daß keine Wahrnehmung ohne unbewußte logische Functionen des Verstandes zu Stande kommt, wie es bereits Schopenhauer geahnt und ausgesprochen hat.[2]) Ferner wäre der so merkwürdige Proceß der Sprachenbildung und Schriftbildung zu erörtern, bezüglich deren Lazarus Geiger sagt: „Wenn die Sprache Erfindung wäre, so müßte die Weisheit der Menschen vor der Erfindung der Sprache unendlich größer, als die gegenwärtige, gewesen sein. Wie in der Sprache, so können wir auch in der Schrift, obschon sie noch in fast geschichtlicher Zeit ihre Ausbildung erlangt, mit allem in ihr liegenden Verstande nicht selbst ein Werk des Verstandes, sondern nur eine jener instinctiven Schöpfungen des menschlichen Geistes erkennen, welche, obzwar Producte einer vernunftlosen Entwicklung, doch die höchste, bewundernswürdigste Vernunft, eben wie die Wunder der Natur um uns, in sich bergen."[1])

Endlich wäre noch auf jene merkwürdige Thatsache zu verweisen, welche erst jüngst Ernst Kapp an's Licht gezogen hat, daß der Mensch

[1]) Darwin's Werke, übersetzt von V. Carus. V. S. 70.

[2]) Schopenhauer: Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. — Wundt: Thier- und Menschenseele.

in seinen technischen Erfindungen, in welchen er doch gänzlich von seinem Bewußtsein abzuhängen scheint, dennoch unbewußt Form, Functionsbeziehung und Normalverhältniß seiner leiblichen Gliederung auf die Werkzeuge seiner Hand überträgt, so daß ihm erst hinterher das Zustandekommen seiner Mechanismen nach organischem Vorbilde bewußt wird und er das Verständniß seines Organismus erst aus Analogie frei nacherfundener Mechanismen gewinnt.[2])

In allen diesen Fällen haben wir unbewußte psychische Thätigkeiten, die theils ohne Beihilfe des discursiven Denkens Resultate erzielten, welche die Resultate bewußter Verstandesthätigkeit sogar übertreffen, theils sehen wir aus bewußter Thätigkeit Producte hervorgehen, deren Uebereinstimmung mit Mustern aus dem Gebiete organischer Naturthätigkeit erst nachträglich erkannt wird. Es ergibt sich somit für die Philosophie die Nothwendigkeit, die bewußtgeistigen Functionen unseres Inneren überhaupt als eine natürliche Fortsetzung der äußeren Gesetzmäßigkeit 'der Natur anzuerkennen, und beide aus derselben Quelle abzuleiten. „Ohne auf das geheimnißvolle Band zurückzugehen, welches die äußere organische Individualität mit der inneren psychischen zusammenschließt, ist es unmöglich, die organisch-psychische Individualität als reale, lebendige und concrete Einheit zu erfassen ... Dieses Band aber kann schlechterdings nicht mehr auf dem Gebiete der Erscheinung, sei es der äußeren materiellen oder der inneren bewußt geistigen, gesucht werden, da ... jede Seite der Erscheinung, auch in ihrer Gesammtheit genommen, unfähig ist, die andere Seite zu erklären. Folglich kann dieses Band nur jenseits der Materie, wie jenseits des Bewußtseins gesucht werden, d. h. die physiologische Psychologie ist durch ihren eigenen Begriff gezwungen, in das Gebiet der Metaphysik überzugreifen."[3])

Wenn wir nun jene gemeinsame Quelle von innerem und äußerem Geschehen in vorläufiger Definition als das Unbewußte bezeichnen wollen, so stellt sich dasselbe für die von der höchsten Klarheit des Bewußtseins begleiteten geistigen Functionen eben so wohl wie für die vollständig instinctiven als der gemeinsame Born dar. Beim Philosophen wie beim Dichter sind die besten Gedanken die ungewollten, vor denen er selbst überrascht und erstaunt steht. Ein Plato war über diese Thatsache so verwundert, daß er sie nur durch eine Wiedererinnerung aus einem früheren Dasein erklären zu können meinte und auch Schopenhauer schildert diese gleichsam organisch gestaltende Naturkraft im unbewußten Denken mit den bemerkenswerthen Worten: „Unter meinen

[1]) L. Geiger: Zur Entwickelungsgeschichte der Menschheit. S. 85.

[2]) E. Kapp: Philosophie der Technik.

[3]) Hartmann: Philosophie des Unbewußten. 7. Auflage. S. 433.

Händen und vielmehr in meinem Geiste erwächst ein Werk, eine Philosophie, die Ethik und Methaphysik in Einem sein soll, da man sie bisher trennte, so fälschlich, als die Menschen in Geist und Körper. Das Werk wächst, concrescirt allmälig und langsam, wie das Kind im Mutterleibe: ich weiß nicht, was zuerst und was zuletzt entstanden ist. Ich werde ein Glied, ein Gefäß, einen Theil nach dem anderen gewahr, d. h. ich schreibe auf, unbekümmert, wie es zum Ganzen passen wird: denn ich weiß, es ist Alles aus einem Grund entsprungen. So entsteht ein organisches Ganzes und nur ein solches kann leben."[1])

In dieser unwillkürlichen Production des unbewußten und doch teleologischen Denkens können wir also nicht unser Ich als Schöpfer anerkennen, sondern nur als Theile der Natur sind wir thätig, oder vielmehr die Natur ist in uns thätig, und Lichtenberg behält Recht, welcher sagt: „Es denkt, sollte man sagen, sowie man sagt, es blitzt. Zu sagen cogito ist schon zu viel, sobald man es mit ich denke übersetzt. Das Ich anzunehmen, zu postuliren, ist praktisches Bedürfniß."

Nur eine Erscheinung möge hier noch eine nähere Erörterung erfahren, in welcher sich ebenfalls das Unbewußte im menschlichen Geiste verräth und welche mit unserem eigentlichen Thema insofern sehr viel Verwandtschaft besitzt, als sie wenigstens theilweise das gleiche Resultat erzielt, wie die künstlerische Production: die Schönheit, und wobei sicherlich das gleiche Organ dabei thätig ist: die Phantasie. Es ist der Traum, den wir im Nachfolgenden betrachten werden.

---

[1]) Frauenstädt: Memorabilien S. 244.

II.

Die dichterische Phantasie im Traume.

Eine seelische Function, welche mit der künstlerischen Production die größte Aehnlichkeit hat und doch ganz im Unbewußten verläuft, ist das Träumen. Weder die physiologische noch die metaphysische Seite des Traumes soll jedoch hier erörtert werden, sondern lediglich die Traumvorstellung ihrem Inhalte nach, und auch dieses nur in so ferne, als die Phantasie hierbei den Gesetzen der Schönheit Rechnung trägt.

Die Theorie der Sinneswahrnehmung lehrt, daß die Vorstellung einer Außenwelt nicht zu Stande kommen kann ohne Betheiligung des Verstandes, welcher dabei logische, aber im Unbewußten verlaufende Schlüsse zieht. Die allgemeinen Bedingungen im Traume sind nun insofern wenigstens die gleichen, als auch dort physiologische Erregungen der Nerven entstehen, die jedoch nur ausnahmsweise von den peripherischen Nervenenden ausgehen — z. B. bei äußeren Geräuschen und Tönen, Druckempfindungen in Folge der Lage unseres Körpers — in der Regel aber von innen kommen, als Wirkungen des vegetativen Processes, dem der Organismus im Schlafe sogar vornehmlich unterliegt. Es werden ferner auch im Schlafe diese von Außen oder von Innen kommenden Empfindungen durch die Nerven dem Gehirne zugeführt, und, wie im Wachen, so reagirt dieses auch im Schlafe der ihm eigenthümlichen Form gemäß, welche die Causalität ist. Es ist die aprioristische Function des Gehirns, Warum? zu fragen, für die ihm zukommenden Empfindungen Ursachen zu construiren, und dieselben nach Außen zu projiciren. Die Thätigkeit der Traumphantasie ist nun hierbei die, aus dem Vorrathe der im wachen Leben angesammelten und im Unbewußten aufgespeicherten Gedächtnißvorstellungen eine solche hervorzuziehen, welche als eine der zugeführten Empfindung entsprechende Ursache angesehen werden kann. So versetzt uns z. B. ein Reiz der Augennerven in einen hellerleuchteten Saal. Es

läßt sich also annehmen, daß je größer der Vorrath dieser Gedächtnißbilder ist, es der Traumphantasie um so leichter werden muß, eine möglichst adäquate Ursache für die zugeführte Empfindung zu construiren. Wenn etwa ein schlafendes Kind in Folge der Verschiebung seiner Decke die Empfindung der Kälte in den Füßen erfährt, wird es kaum träumen, wie ein Erwachsener, daß es durch einen Fluß schreite, weil diese Vorstellung in der Erfahrung ihm noch nicht gegeben war; es wird daher aus dem geringen Vorrathe seiner Erinnerungsbilder ein anderes als Ursache herausgreifen, das vielleicht sehr wenig adäquat ausfällt. Wenn sich im Schlafe in Folge einer anderen, im Organismus liegenden Erregung etwa Herzklopfen einstellt, so wird uns die Traumphantasie in eine Situation stellen, welche wirklich geeignet ist, Herzklopfen zu erzeugen; wir werden beängstigende Traumvorstellungen haben. Hierauf beruht die noch zu wenig beachtete Verwerthbarkeit der Träume für die Diagnose von Krankheiten, welche schon die Alten erkannt haben.[1]) Der Traum des Kranken ist oft eine symbolische Darstellung der Krankheit, wie der des Gesunden der Gesundheit. Es läßt sich aber annehmen, daß das vorgestellte Traumbild nicht nur der Bestimmtheit der erregenden Empfindung, sondern auch von der Bestimmtheit ihrer Wahrnehmung abhängig sein, also je nach der Qualität des Gehirns mehr oder weniger adäquat sein wird. Dergleichen läßt sich ja schon im Wachen beobachten. Wenn wir z. B. im Dunkel auf dem Schreibtische tappend das geöffnete Federmesser zu Fall bringen und dieses mit nach unten gekehrter Spitze der Klinge sich in den Fußboden bohrt, so wird dieses wenig orientirende Geräusch nicht von Jedermann richtig gedeutet werden können.

Der Traum ist demnach ein Versuch des Gehirns, eine ihm zugeführte Empfindung zu erklären. Dabei verlaufen aber unsere Träume in der Regel sehr phantastisch, und dies könnte wohl nicht der Fall sein, wenn nicht im Traume die Association der Vorstellungen viel leichter vor sich ginge, und wenn nicht das Gedächtniß im Traume viel reicher wäre, als im Wachen, und Vorstellungen wiedererweckt werden könnten, welche zwar einst innerhalb der Sphäre des Bewußtseins lagen, aber vom Gehirne längst zu den Acten des Unbewußten gelegt wurden.[2]) Auch dieses läßt sich aus

[1]) Aristoteles (de divin. 1.); Hippokrates in der Abhandlung über Träume, die ihm zugeschrieben wird; Galenus (über die Diagnose der Träume). Von Neueren ist zu nennen Macaris: Du sommeil, des rêves et du somnambulisme, dans l'état de santé et dans l'état de maladie. Lyon 1857.

[2]) Interessante Beispiele über den größeren Reichthum des unbewußten

Vorgängen im Wachen erläutern. So fiel mir einst das Wort „Robertag" ein, dem ich durchaus keinen Sinn abgewinnen konnte, und das mich lange Zeit verfolgte; erst viel später fiel mir ein früher angelegtes Bücherverzeichniß in die Hände, worauf ich das Wort als den Namen eines Autors las. Auf solchen latenten Erinnerungen also beruht zum Theile das Phantastische unserer Träume. Die Reichhaltigkeit unserer Traumphantasie ist also kein Grund, ihre Identität mit der wachen Phantasie zu bezweifeln; eben so wenig ist ihre Energie ein Grund hierzu, die allerdings in einer Gestaltungskraft sich äußert, welche die des wachen Bewußtseins bei weitem übertrifft, in abnormen Zuständen aber, z. B. bei Hallucinationen, auch im Wachen erreicht wird.

Um so weniger aber dürfen wir die Identität des Organs bezweifeln, als bei solchen Individuen, deren wache Phantasie an Kraft der träumenden am nächsten kommt, nämlich beim Künstler, auch die schöpferischen Producte der beiden am meisten Aehnlichkeit besitzen.

Schon der Entstehungsproceß der künstlerischen und der Traum-Vorstellungen kommt sich in so ferne sehr nahe, als er mehr oder minder im Unbewußten verläuft. Wie sich daher Dichter und Künstler der classischen Zeit bei ihrer physiologischen Unschuld ihre Schöpfungen nur als von Außen kommende Inspirationen erklären konnten, so hält auch der Träumende die von ihm producirten Vorstellungen für eine von ihm unabhängige Wirklichkeit. Und wie das bloße Talent, welches reflectiv Künstlerisches hervorzubringen sucht, niemals auf den Gedanken einer Inspiration gerathen könnte, so würde auch trotz aller plastischen Anschaulichkeit der Traumbilder doch die Täuschung der Realität gehoben sein, wenn der Entstehungsproceß derselben nicht im Unbewußten verliefe. In der künstlerischen wie in der Traumphantasie finden wir also das gemeinsame Merkmal des Unbewußten; in beiden functionirt das Gehirn als reines Naturproduct, nicht als Träger eines subjectiven, reflectirenden Bewußtseins.

So erscheint es aber als von selbst verständlich, daß in beiden Thätigkeiten auch ein mehr oder weniger ähnliches Resultat zu Stande kommen muß. Die Traumvorstellungen besitzen eine wunderbare plastische Anschaulichkeit, welche im Wachen nur bei künstlerischer Anlage annähernd erreicht wird, sonst aber nur bei hallucinatorischen Zuständen zu finden ist. Diese Anschaulichkeit der Traumbilder ist

---

Gedächtnisses finden sich bei Maury: Le sommeil et les rêves. Paris. Didier 1878. S. 92—93, 142, 234, 334.

nun aber ihrerseits wieder geeignet, die Täuschung der Realität zu vermehren, und das Bewußtsein, daß wir träumen, gänzlich niederzuhalten oder doch nur selten und ganz leise aufkommen zu lassen. Logischer Weise müssen wir nun freilich auch umgekehrt schließen: wenn unsere Phantasie im Wachen die gleiche Energie und Gestaltungskraft hätte, wie im Traume, so müßten wir auch im Wachen unsere bloßen Phantasiebilder mit der Realität vermengen. Dieses wird aber in der That bestätigt durch Individuen, deren Einbildungskraft besonders energisch ist. So erzählt Brierre de Boismont von einem Maler, derselbe habe die Bilder einmal gesehener Personen so deutlich sich vorstellen können, daß er ihre Porträts nach dem Erinnerungsbilde zu malen vermochte; bald war er nicht mehr im Stande, seine Phantasmen von der Wirklichkeit zu unterscheiden, und verfiel schließlich in Wahnsinn.[1]) Von Schopenhauer erzählt Gwinner:[2]) „Vom Vater angeerbt war ihm jene von ihm selbst verwünschte und zeitlebens mit dem ganzen Aufwande seiner Willenskraft bekämpfte, an Manie grenzende Angst, die ihn zuweilen bei den geringfügigsten Anläßen mit solcher Gewalt überfiel, daß er blos mögliches, ja kaum denkbares Unglück leibhaftig vor sich sah. Eine fruchtbare Phantasie steigerte diese Anlage manchmal ins Unglaubliche.“ Bekannt ist auch die Vision Goethe's, die er im dritten Buche von „Wahrheit und Dichtung“ erzählt, daß er bei dem Ritte von Sesenheim nach Drusenheim sich selbst im hechtgrauen Rocke begegnete.

Wenn wir die verschiedenen Thätigkeiten der Phantasie betrachten, von bloßen Erinnerungsbildern angefangen, sodann bei Hallucinationen, Traumbildern, und endlich bei den Phantasmen Wahnsinniger, so finden wir darin nur Gradunterschiede der Energie, welchen Gradunterschieden aber auch die Täuschung der Realität, und die Stärke der den Phantasmen adäquaten Empfindungen entspricht. Phantasievolle Menschen bewegen sich bei einer blos vorgestellten Situation mehr oder minder, wie wenn sie wirklich darin stünden, nicht blos in Bezug auf Körperstellung, Geberden, Mienenspiel, sondern auch die der Situation entsprechenden Worte werden oft laut gesprochen, und die entsprechenden Empfindungen des Zornes, der Freude oder Trauer stellen sich ganz fühlbar ein, lassen uns die Faust ballen. Auf dieser Erregbarkeit und zwar auch des motorischen Nervensystems durch bloße Vorstellungen beruht das Talent des Schauspielers. Hierzu bedarf es aber einer sehr lebhaften Phantasie; nur wo diese vorhanden ist, sind die

[1]) Wundt: Physiologische Psychologie. S. 646.
[2]) Schopenhauer's Leben. 2. Aufl. S. 400.

entsprechenden Mienen und Geberden fest mit den Worten associirt, und diese ziehen die ersteren unwillkürlich nach sich. Ist die Phantasie minder lebhaft, so pflanzt sich die Erregung nicht bis zu den motorischen Nerven fort, die Reflexion muß die entsprechenden Geberden erst hinzu ersinnen, und das wird sich immer in den steifen Bewegungen des Schauspielers verrathen.

Das gewöhnliche Phantasiebild beruht auf einer centralen Erregung des Gehirns — in den meisten Fällen wohl herbeigeführt durch unbewußte Association von Vorstellungen — und der Intensität des Reizes entspricht die Lebhaftigkeit der Vorstellungen. Wird nun aber durch die centrale Erregung der Gehirntheile eine Reizintensität erzeugt, die sich bis zu den peripherischen Nervenenden fortpflanzt, so daß diese erregt werden, wie es durch äußere Wahrnehmungen geschieht, so erfolgt trotz des wachen Zustandes auch die unmittelbare Anschauung eines äußeren Gegenstandes — im Falle nämlich der Sehnerv in dieser Weise erregt wurde — d. h. eine Hallucination. Derlei Hallucinationen können sich auch auf das Gehör und den Geruch erstrecken. Pflanzt sich nun aber diese centrale Erregung auf die motorischen Nerven fort, so kommt es auch zu den dem Phantasma entsprechenden Körperbewegungen oder laut gesprochenen Worten.

Dem Hallucinirenden vermischen sich also die auf Grund innerer Erregungen entstehenden Vorstellungen mit solchen durch äußere Erregung erzeugten, so daß er sie nicht mehr zu unterscheiden weiß, — ein Zustand, der sich vom Traume nur quantitativ unterscheidet, indem im letzteren innere Erregungen und daraus resultirende Vorstellungen fast ausschließlich vorhanden sind, dagegen das peripherische Nervensystem äußeren Reizen fast unzugänglich ist. So wenig, wie der Traum ist aber die Hallucination auf den Gesichtssinn beschränkt; auch die übrigen Sinne nehmen an ihnen Theil; und wie im Traume gesprochen und Schmerz empfunden wird, so auch bei Hallucinationen. In krankhaften Zuständen auch des Wachens genügt oft die bloße Vorstellung einer Schmerzempfindung, den Schmerz selbst herbeizuführen, indem hierbei das Blut nach jenen Körperstellen strömt, auf welche die Aufmerksamkeit gerichtet ist.

Es wird von der Intensität des Reizes abhängen, ob die Phantasie lediglich die räumliche Vorstellung eines Dinges liefert, oder ob auch die anderen Sinne, welche von dem realen Dinge afficirt würden, sich an der Construction desselben mitbetheiligen. So glauben wir im Traume den Duft der Blumen einzuathmen, die wir pflücken, oder hören auch, bei einer Mahlzeit sitzend, das Geklapper der Messer und Gabeln. Extatische empfinden den pestilenzialischen Geruch des

sie verfolgenden Dämons, während der heiligen Gertrud, wenn sie Christus sah, ein angenehmer Veilchengeruch von ihm ausging. Maury erzählt sogar von einem Geisteskranken, der an der Einbildung litt, ein großes Geweih auf der Stirne zu tragen, und der Schmerzensschreie ausstieß, als man eine Operation simulirte.[1])

In der hallucinirenden Thätigkeit der Phantasie finden wir also bereits den Uebergang zum Traume, nämlich eine Einmischung subjectiver Vorstellungen in die Realität, von der sie nicht unterschieden werden, während der Traum ganz aus subjectiven Bestandtheilen besteht, die um so leichter für real gehalten werden können, als hier kein Vergleich mit andersartig gegebenen Vorstellungen möglich und das Gehirn des Schlafenden ganz seiner eigenen Thätigkeit überlassen ist, weder durch äußere Eindrücke, noch durch die abstracten Gedankenassociationen des Bewußtseins gestört wird.

Daß aber auch im Traume das gleiche Organ, die Phantasie, nur in größerer Energie, thätig ist, beweist schon die sinnliche Lebhaftigkeit, womit uns oft nach dem Erwachen noch die Erscheinungen des gehabten Traumes vorschweben. Oft auch, unmittelbar nach dem Erwachen, wenn unser Blick auf die Arabesken oder Blumen der Tapeten unseres Zimmers fällt, werden dieselben von der Phantasie, die noch ihre Traumintensität besitzt, in lebende Figuren 2c. verwandelt, während nur wenige Minuten später, wenn ihre Energie nach zurückgekehrtem vollen Bewußtsein wieder abgeschwächt ist, es uns beim besten Willen nicht mehr gelingen will, die Täuschung wieder zu erzeugen.

Wenn wir nun sehen, daß Phantasiebilder, Hallucinationen und Traumbilder nur graduell verschieden sind und in einander übergehen, also der Function des gleichen Organes zugeschrieben werden müssen, das nur in verschiedener Energie thätig ist, so kann es uns nicht Wunder nehmen, im Traume Vorstellungen zu begegnen, welche den Anforderungen der Kunst mehr oder minder Rechnung tragen.

Der Traum enthält sowohl lyrische, wie dramatische Bestandtheile, ganz abgesehen von der plastischen Anschaulichkeit seiner Bilder; er ist also in mannigfacher Weise ein Künstler. Der Traum zeigt zwar nichts von der Gesetzmäßigkeit und Ordnung der sogenannten wirklichen Welt; aber bei aller Bilderflucht, die in ihm herrscht, wird doch der aufmerksame Beobachter die Erfahrung machen, daß wir oft in Landschaften von zauberischer Schönheit blicken, vor welchen der Träumende bewundernd anhält; und bei aller Regellosigkeit und

---

[1]) Maury: Le sommeil et les rêves p. 359.

überstürzenden Wandelbarkeit in den Traumereignissen treten uns doch oft Gestalten von wirklich künstlerischer Charakteristik, oder umflossen und verklärt von Schönheit entgegen, wie sie nur der tief in unserem Inneren schlummernde Poet, die Traumphantasie, zu ersinnen vermag.

Der Traum ist ohne Zweifel ein potenzirtes Seelenleben, in welchem Fähigkeiten erwachen, die wir sonst nicht besitzen. Der Traum ist nicht nur reproductiv, wie in den Associationsträumen, oder in jenen, die durch körperliche Zustände hervorgerufen werden, sondern auch productiv in den eigentlichen Phantasieträumen; dieses würden wir ohne Zweifel weit mehr gewahr werden, als es in der That geschieht, wenn nicht eben in die letztgenannten Träume die ersteren sich immer störend eindrängten. Wenn wir aus dem bewußten Leben gar nichts in den Traum herübernehmen würden, sondern im Schlafe ganz dem vegetativen Leben anheimfielen, ganz Natur würden, so würde sich das Unbewußte in uns in ungestörter Thätigkeit weit klarer offenbaren, und der dem menschlichen Forschen so unzugängliche Kern der Natur würde vielleicht von unserem Bewußtsein ergriffen werden können; dann wäre der Traum in Hinsicht auf die Räthsel der Metaphysik weit lehrreicher, als das wache Leben. Könnten wir die bewußt-geistige Seite unseres Ich im Traume ganz abstreifen, so würden unsere Träume ohne Zweifel das Ungeordnete und Verworrene verlieren, das Träumen wäre alsdann reine Naturthätigkeit, und in dieser unbewußten Thätigkeit würde die Natur so geordnete Erscheinungen schaffen, wie sie es ja auch unbewußt im ganzen Aufbau der Welt thut. Der Unterschied zwischen der gesetzmäßigen Ordnung der Wirklichkeit und der sprunghaften Verworrenheit des Traumes beruht also darauf, daß wir im Traume zu wenig dem Naturleben zurückgegeben sind, daher denn die wahrhaft künstlerische, productive Thätigkeit des Traumes nur intermittirend eintritt, und reine Schönheit nur selten dargestellt wird.

Volkelt in seiner vortrefflichen, das Problem tief auffassenden Schrift über die „Traumphantasie" sagt sehr treffend, daß der Traum in dieser Hinsicht nicht unbewußt genug sei. Und Vischer sagt hierüber: „Man kann auch sagen, im Traume strafe sich das Heraustreten des Menschen aus der Natur, indem die Halbheit: unbewußt mit Resten des Bewußtseins, die große Verwirrung anstiftet."[1]

Gleichwohl läßt sich nicht in Abrede stellen, daß im Traume oft wahrhaft Poetisches gestaltet wird. Abgesehen von der plastischen Anschaulichkeit aller Traumvorstellungen, welche nicht einmal der

[1]) Studien über den Traum. Beilage zur „Allgemeinen Zeitung". 1876, Nr. 105—107.

Künstler im Wachen zu erreichen vermag, finden sich auch Stimmungen der innigsten Art, Humor und Ironie, majestätische Erhabenheit und idealisirte Schönheit. Insbesondere aber ist der Traum ein Meister im Symbolisiren, und in dieser Hinsicht kann gesagt werden, daß in den meisten Träumen die ästhetische Bildungsstufe der Träumenden übertroffen wird. Einen sehr hübschen Traum dieser Art erzählt Vischer: „Ein verstorbener Freund von mir befand sich in sonderbarer Gemüthslage zu zwei Schwestern, die ihn beide liebten und zwischen die seine eigne Neigung sich räthselhaft unklar vertheilte. In dieser Zeit träumte ihm: er finde einen Rosenstock, den eine der Schwestern ihm geschenkt hatte, verwelkt; er erschrickt, und in diesem Augenblicke sieht er die andere aus einer dunklen Ecke des Zimmers hervorspringen und jubelnd in die Hände klatschen." [1])

Ungemein häufig sind jene symbolisirenden Träume, wobei der Empfindung eines körperlichen Zustandes ein Bild untergeschoben wird, das oft aus ganz heterogener Sphäre entnommen wird. Volkelt und insbesondere Scherner [2]) behandeln diese „Leibreizträume" sehr ausführlich.

Im wachen Zustande werden uns Objecte der unorganischen Natur nur insoferne zu ästhetischen, als wir uns selbst in sie hineinfühlen; wir verleihen den Dingen unser eigenes Innere, und erst indem dieses wieder zu uns spricht, erregen sie uns ästhetisch. Wir projiciren einen Theil unseres Selbst in die Natur, wenn uns etwa das Treiben der Naturgewalten im Gewitter erhaben stimmt; wir könnten nicht von stolz aufragenden Felsenzinken reden, von sanft gewellter Ebene, von wild schäumender Brandung, nicht vom Sichheben der Berge oder vom Streben der Wolken, wenn nicht unbewußt diese Einfühlung stattfände; ja es ist nicht einzusehen, wie die Besonderheit der Naturerscheinungen eine Besonderheit der in uns erregten Empfindungen hervorrufen sollte, wenn nicht in der Form der äußeren Dinge eine psychische Aufforderung läge, in sie gleichsam hineinzuschlüpfen, so daß sie uns symbolisch unser eigenes Wesen kundgeben. [3]) Vielleicht läßt sich sogar behaupten, daß es uns überhaupt nicht möglich ist, anders als anthropopathisch in die Natur zu schauen. In unseren Sprachen lassen sich Bestandtheile nachweisen welche zeigen, daß wenigstens bei unseren prähistorischen Voreltern jene symbolisirende Fähigkeit sehr stark war, und daß ihre unbewußt

[1]) Studien über den Traum. Beilage zur Allg. Ztg. 1876. 105—107.

[2]) Scherner: Das Leben des Traumes.

[3]) Sehr gut ist dieses Thema von Robert Vischer behandelt: Ueber das optische Formgefühl.

dichtende Phantasie bei der Anschauung der Naturobjecte sehr thätig war. Es zeigt sich dieses in den reflexiven Zeitwörtern; ja schon dem grammatischen Geschlecht, in das die leblosen Dinge eingetheilt werden, liegt anthropopathische Naturanschauung zu Grunde und eine unbewußte Poesie der Phantasie.

Dem Wesen nach ist es die gleiche Thätigkeit der Phantasie, die sich im Symbolisiren des Traumes kundgibt, nur noch gesteigert, wie sich schon darin zeigt, daß die Traumphantasie das in der ästhetischen Contemplation schon gegebene Object erst selbst schafft.

Es ist nun sehr merkwürdig, daß die gleiche Formsymbolik einen der wesentlichsten Bestandtheile der dichterischen Phantasie des Lyrikers bildet, so daß von diesem Gesichtspunkte aus die Lyrik als eine paläontologische Weltanschauung sich bezeichnen läßt, und das traumhafte Schaffen des Lyrikers in helles Licht gesetzt wird. Wenn es z. B. bei Martin Greif[1]) in dem „Abend“ betitelten Gedichte heißt:

„Goldgewölk und Nachtgewölke,
Regenmüde still vereint,
Also lächelt eine welke
Seele, die sich satt geweint,“ —

so ist dieses eine Stimmung, zu deren Symbolisirung die Traumphantasie, die immer gleich ein Bild unterschiebt, wohl ein Landschaftsbild würde darstellen können, wie das eben erwähnte.

Es läßt sich denken, daß diese traumhafte Phantasiethätigkeit nur intermittirend eintreten kann, daher wir ihr denn auch nur in den kurzen, fast in momentaner Eingebung entstandenen Stimmungsliedern begegnen, ja selbst in solchen oft nur stellenweise. Lenau, dessen erregbare Phantasie durch sein trauriges Ende bestätigt wird, ist besonders reich an solchen Stellen:

„Sanft senkten sich in feierliches Schweigen
Die Züge der Natur, kein Lüftchen sprach;
Sie schien ihr göttlich Angesicht zu neigen,
Als sänne still sie einer Freude nach.“[2])

oder:

„Schlummernd oder träge sinnend
Ruht der Hirt bei seinen Schafen;
Die Natur, Herbstnebel spinnend,
Scheint am Rocken eingeschlafen.“[3])

Fast scheint sogar manchesmal seine Phantasie jener im Traume wahrnehmbaren symbolischen Energie sich anzunähern, die nicht nur

---

[1]) Gedichte von Martin Greif. Stuttgart, Cotta.

[2]) Lenau: An Fr. Kleyle.

[3]) Lenau: Auf eine holländische Landschaft.

in die Natur sich einschmiegt, sondern das Einfühlungsobject gestaltet:

„Komm, Gottesleugner, Gott zu fühlen;
Dein Frevel wird auf diesem Rand
Den Todesabgrund tiefer wühlen,
Dir steiler thürmen diese Wand!"[1]

Aehnlich Heine in den Versen:

„Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor,
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor." —

wo die Stimmung mit dem Naturobjecte sich nicht nur verschmilzt, sondern es gleichsam materiell verwandelt, um es sich adäquater zu machen.

Gehen wir nun zu den dramatischen Bestandtheilen des Traumes über, so gleicht der Traum dem dramatischen Dichter vor Allem in der großen Objectivität seiner Gestalten. Weil diese Gestalten in beiden Gebieten nicht reflectiv ersonnen, sondern intuitiv geschaut sind, weil sie also dem Bewußtsein fertig gegeben, aber hinter dem Bewußtsein entstanden sind, hat dieses auch seine Macht über sie verloren, sie bewegen sich nach eigenen inneren Gesetzen, werden vom Dichter oder Träumenden nicht geleitet, sondern drängen sich ihm objectiv auf. Im Traume wird auch aus diesem Grunde die Täuschung der Realität erzeugt, der Dichter weiß es zwar, daß es nur seine Gebilde sind, die er schaut, daß sie nur thun und reden, was er ihnen eingibt; aber es bestätigt sich wieder die Identität der träumenden und dichterischen Phantasie dadurch, daß auch dem Dichter oft seine Phantasmen in Folge ihrer leibhaftigen Greifbarkeit zu Hallucinationen werden, die er nicht abzuschütteln vermag. So fürchtete sich Amadeus Hofmann vor den Gespenstern, die seine eigene Phantasie ersonnen.

Schon die Alten haben die träumerische Function der künstlerischen Phantasie erkannt. So sagt Cicero von Phidias: „Nec vero ille artifex, quum faceret Jovis formam, aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manus dirigebat."[2] Die blos copirenden und idealisirenden Künstler, welche nur Naturobjecte nachzuahmen vermögen, schöpfen aus der Wirklichkeit die Bestandtheile der von ihnen vorgestellten Gestalten — sie entsprechen den Eklektikern unter den Philosophen —; der wirkliche

[1] Lenau, Wanderung im Gebirge.
[2] Cicero, orat. cap. 2.

Künstler aber wird kein geistiges Mosaik erzeugen, sondern fertig aus seinem Haupte entspringt die Gestalt, er ahmt die Natur in ihrer Function nach und seine Thätigkeit ist eine schöpferische. Das Organ derselben aber ist das gleiche, welches ihm im Traume Bilder von so plastischer Anschaulichkeit hinzaubert. Plinius sagt von Parrhasius geradezu, er habe den Herkules gemalt, wie er ihn oft im Traume gesehen — qualem saepe in quiete vidisset[1]) — und auch Pausanias (VIII. 42, 7) erzählt von Onatas, daß er die für die Phigalier bestimmte Ceres größtentheils bildete, wie er sie im Traume gesehen — ὡς λέγεται κατὰ ὀνειράτων ὄψιν —; endlich erzählt Schilling auch von Raphael und Dannecker, daß sie die Typen ihrer Madonnen im Traume gesehen.[2])

Wenn nun schon die Objectivität der Traumgestalten die Behauptung Volkelt's einschränken muß, „daß der ästhetische Werth des Traumes nicht in dem dramatischen, sondern in dem lyrischen Elemente desselben liegt",[3]) so gilt dieses noch mehr von dem Verlaufe, den die Traumereignisse oft nehmen. Es ist zwar richtig, daß der Traum, vom Standpunkte des wachen, kritischen Bewußtseins beurtheilt, meistens nur Bilderreihen ohne allen logischen und causalen Zusammenhang bringt — dies ist ohne Zweifel auch der Grund, warum wir uns meistens nur an einzelne Bestandtheile erinnern, aber nicht leicht an längere Stücke der Reihe — wobei von einem dramatischen Verlaufe, im Sinne der Kunst, nicht wohl die Rede sein kann; die Ereignisse entspringen nur selten einem festen charakterologischen Kerne der Traumfiguren, die sich ja sogar vor unseren Augen oft verwandeln und in einander übergehen; und wenn endlich die ganze Traumwelt in formeller Hinsicht nichts ist, als das Resultat der causalen Function des Gehirns, so ist doch das Causalitätsgesetz der objectiven Welt in der Phantastik der Träume aufgehoben. Wenn nun aber auch das dramatische Element, wie es von der künstlerischen Besonnenheit erzeugt wird, unseren Träumen fast ganz fehlt, so besitzt doch oft die Reihenfolge der Traumbilder, als Ganzes genommen, einen teleologischen Charakter und spitzt sich dramatisch auf ein Schlußereigniß zu, mag auch die Phantasie innerhalb der Reihe manches zwecklose Verweilen und gaukelnde Beschreiten von Neben- und Umwegen offenbaren.

Es würde sehr schwer nachzuweisen sein, daß ein solches teleo-

[1]) Plinius, hist. nat. XXXV. p. 36.
[2]) Schilling: Psychiatrische Briefe. S. 26.
[3]) Volkelt: Die Traumphantasie. S. 189.

logisches Verlaufen der Ereignisse wirklich stattfindet, und man würde ein nur loses Anknüpfen des Schlußereignisses vor sich zu haben meinen, wenn es sich hier nicht gerade um Träume handeln würde, deren Schluß nicht von der Phantasie ersonnen wird, sondern aus der Außenwelt stammt, durch einen von außen kommenden peripherischen Nervenreiz bestimmt wird.

Ich habe schon vor längerer Zeit in meiner Promotionsschrift[1]) auf diesen teleologischen Charakter unserer Träume aufmerksam gemacht, der denselben ein großes erkenntnißtheoretisches Interesse verleiht, nach meinen Kenntnissen der einschlägigen Literatur aber zu wenig beachtet wird.[2])

Es mag vorerst dahingestellt bleiben, ob alle unsere Träume von der Art sind, wie die nachfolgenden, die ich zur Ergänzung der erwähnten Abhandlung folgen lasse; als sicher dagegen darf angenommen werden, daß diejenigen Träume, welche dem durch einen äußeren Sinneseindruck veranlaßten Erwachen vorhergehen — richtiger gesagt: welche durch den erhaltenen äußeren Sinneseindruck erst veranlaßt werden und mit einer unglaublichen Geschwindigkeit abschnurren, die gleichwohl im Traumbewußtsein sich zeitlich dehnt — einen entschieden dramatischen Verlauf haben.

So träumte ich einst, daß Jemand, der mich auf dem Sopha liegen sah und mich fest eingeschlafen wähnte, auf den Fußspitzen sich mir nähere und mich mit einem Pinsel, den er in der Hand hielt, über dem Auge kitzele. In diesem Augenblicke erwachte ich mit dem Gefühle des Kitzels über dem Auge. Hier ist also die Ursache des Traumes, welche vom Gehirne vermöge seiner causalen Function erklärt wird, merkwürdiger Weise zugleich die Wirkung, das Schlußereigniß des Traumverlaufes. Da nun aber schon der Anfang des Traumes, das Heranschleichen auf den Fußspitzen, als eine Wirkung des Kitzels angesehen werden muß, so hätten wir hier die Wirkung vor der Ursache, was noch deutlicher wird, wenn der Traumverlauf ein längerer ist.

Einst stand ich im Traume am Fenster und schaute in Gedanken versunken ins Freie und nach dem nahen Walde. Plötzlich tritt aus demselben ein Feind, der sofort das Gewehr gegen mich in Anschlag bringt. Auf die große Entfernung vertrauend, ziehe ich mich jedoch

---

[1]) Oneirokritikon. Der Traum vom Standpunkte des transcendentalen Idealismus. Abgedruckt in der „Deutschen Vierteljahrsschrift" 1869. Heft II.

[2]) Einen Traum dieser Art berichtet Volkelt: Traumphantasie. S. 109. Bei Hildebrandt: Der Traum und seine Verwerthung für's Leben. S. 37—40 ist das Problem hingestellt und eine Lösung versucht.

nicht zurück, sondern begnüge mich damit, mich hinter das Fensterkreuz zu stellen, und halbgedeckt den Feind weiter zu beobachten. Ich höre den Schuß, sehe das Gewehr aufblitzen und erhalte einen Streifschuß an der linken Halsseite, erwache aber im gleichen Augenblick mit einem brennenden Schmerz an derselben.

Ein anderes Mal ging ich im Traume an einem schilfigen Moore in Gesellschaft zweier Freunde vorbei. Plötzlich kriecht eine große Schlange aus dem Schilfe und verbeißt sich in meine linke Hand. Meine Freunde sehen es zwar, aber ganz gegen ihren Charakter bleiben sie ruhig stehen und schauen zu, während es mir selbst nicht gelingt, die Schlange abzuschütteln, so daß die Bisse sich immer wiederholen. Ich erwache nun mit einem brennenden Schmerze an der Hand, die mir am Tage vorher arg zerkratzt worden war.

Wieder einmal wurde ich im Traume bei einem Gange im Walde von einer Art Lindwurm überfallen, den ich aber fest an der Gurgel packte und mit Mühe nach dem nahen Sumpfe zog, wo ich ihn ertränken wollte. Indem ich aber das Thier längere Zeit mit dem Kopfe unter das Wasser halte, sucht es sich durch krampfhafte Bewegungen, die sich meinem Arme mittheilen, aus meinem Griffe zu befreien. In diesem Augenblicke erwache ich mit einer nervösen Zuckung im betreffenden Arme.

Einen längeren Verlauf noch nimmt der folgende Traum eines Freundes: Er erhält eine Einladung eines Bekannten, zu ihm nach Nürnberg zu kommen, der er sofort Folge leistet. In Nürnberg angekommen, geht er durch die Stadt der Wohnung zu, erfährt aber, daß der Freund abwesend sei. Er unternimmt nun einen Spaziergang, vor dem Thore aber erblickt er zu seiner Ueberraschung einen langen Gebirgszug. Allsogleich unternimmt er es, einen der Berge zu besteigen, kommt endlich in Schweiß gebadet wieder zurück, sieht sich aber von der Stadt durch einen Fluß abgeschnitten, ohne in der Nähe eine Brücke zu finden. Er besinnt sich um so weniger den Fluß zu durchschreiten, als ihn ohnehin das Bedürfniß nach Erfrischung anwandelt, entkleidet sich, nimmt seine Kleider als Bündel auf den Kopf und geht durch das Wasser. In der Mitte des Flußes aber gleitet er aus und kann es nicht verhindern, daß ihm das Wasser an den Mund reicht, wobei ihn der abscheuliche Geruch desselben anwidert und den Gedanken an die vielen Fabriken wachruft, die den Fluß verunreinigen. Im Momente des Ausgleitens aber erwacht er mit dem abscheulichen Geschmacke im Munde, der von einer vor dem Einschlafen geranchten schlechten Cigarre herstammte.

In diesem Beispiele haben wir einen sehr natürlichen Verlauf, –

nur der Gebirgszug ist phantastisch — der so dramatisch ist, daß keines der Glieder entbehrt werden könnte, wie es im Kunstwerke sein soll. In den meisten dieser Träume ist allerdings nicht jener Zusammenhang zu finden, der in der Wirklichkeit nach dem Satze vom zureichenden Grunde in seinen vier Gestaltungen herrscht; aber zusammenhängend ist die Reihenfolge der Bilder doch, und zwar ist sie teleologisch, auf das Endereigniß hinzielend, das doch merkwürdiger Weise identisch ist mit dem wirklichen Ereignisse, dem Nervenreiz, der die ganze Bilderflucht hervorgerufen hat. Die erregende Ursache des Traumes ist zugleich der Schluß, auf den er sich dramatisch zubewegt.

Ob das Problem im Sinne des transcendentalen Idealismus zu lösen ist, mag hier unerörtert bleiben, wo es mir nur darum zu thun ist, die Thatsache dramatischer Träume hinzustellen. Aber die Alternative, vor der wir stehen, bringt nicht geringe Verlegenheit mit sich. Lehnen wir die transcendentale Lösung ab, so muß dem Traumorgan die Fähigkeit zugesprochen werden, die Erweckungsursache zu anticipiren und sie dramatisch im Traum vorzubereiten, wobei die Kürze der Vorbereitung der Sache das Befremdliche nicht nimmt. In den eben erwähnten Beispielen zwar liegt die Erweckungsursache innerhalb des Organismus, und es ließe sich sagen, sie werde durch den subjectiven Zustand des Schlafenden schon eingeleitet, der sich im Traume dramatisch wiederspiegle; aber diese Erklärung reicht nicht aus in den Fällen, wenn die Erweckungsursache von Außen kommt.[1])

Die längere oder kürzere Dauer der das Ende dramatisch vorbereitenden Traumhandlung scheint jedenfalls nur auf subjectiver Täuschung zu beruhen; das Traumorgan faßt die Erregungsursache als gegebene Wirkung, für die es gemäß seiner apriorischen causalen Function eine Ursachenreihe construirt, die aber nicht in der Zeit discursiv, sondern lediglich als Bilderreihe vorgestellt wird, welche intuitiv zusammengefaßt wird. Auch darin liegt eine Verwandtschaft der Function der Traumphantasie mit der intuitiven Thätigkeit des Künstlers.

Jedenfalls ist es also bewußtloses Schaffen der Natur, welches während des Schlafens in unserem Geiste spielt, und wenn wir gleichwohl in den Träumen der angegebenen Art die teleologische Beziehung und dramatische Vorbereitung nicht ableugnen können, so muß uns dieses allerdings geneigt machen, auch in dem bewußtlosen Schaffen der Natur in der Wirklichkeit, in dem Fluße der natürlichen Causal-

---

[1]) Einige Beispiele dieser Art finden sich im „Oneirokritikon." S. 226, 228—229.

reihe ein Hinneigen gegen ein Endziel anzunehmen, mag uns auch dasselbe ewig verschlossen bleiben.

Alle Traumbilder, alle Figuren und ihre Handlungen im Traume sind nur Projectionen des Ich, das sich in mehrere Individuen spaltet, wie der Dramatiker und Romanschreiber es thut. Der Traum ist ein dramatisirtes Ich. Die Bewußtlosigkeit des Ich ist es, wodurch es zu dieser seiner mehrfachen Spaltung und Vertheilung verschiedener Rollen an verschiedene Personen kommt, die gegeneinander spielend auftreten. Es gibt Geisteskrankheiten, in welchen das Gleiche stattfindet, und diese geben den Schlüssel zur Erklärung. Maury[1]) erzählt von einem Geisteskranken, der sich beständig von Dämonen umgeben wähnte, welche disputirten und einander beschimpften; die Worte aber, welche er von Außen zu vernehmen glaubte, waren nur solche, die er selbst sprach. Aehnlich sind aber auch die Figuren, welche der Dichter oder Romanschreiber ersinnt, so sehr nach Außen projicirt und von ihm abgelöst, daß sie ihr eigenes Leben führen; er hat keine Gewalt über sie, er weiß sich nur „als Zuhörer, nicht als Sprachlehrer seiner Charaktere.“[2]) Wo diese Ablösung nicht stattfindet, ist kein Kunstwerk vorhanden.

Das Gleiche aber findet im Traume statt: Indem das wache Bewußtsein verschwunden ist, können die verschiedenartigen, einander oft widerstreitenden Empfindungen des Organismus nicht mehr auf ein gemeinsames Ich als deren Träger durch einen concentrischen Blick bezogen werden, sie werden selbständig gemacht und nach Außen projicirt, wobei die Traumphantasie vermöge ihrer künstlerischen Function alle Affectionen des Organismus in anschauliche Bilder umsetzt; das Ich wird dramatisch gespalten und der Widerstreit von Empfindungen verwandelt sich in das Gegeneinanderspielen von Personen. Es kommt uns z. B. im Traume ein Gedanke, gegen den wir aber selbst einen Einwurf bereit haben; dieser Einwurf wird uns dann von einem Gegner gemacht werden, mit dem wir im Gespräche sind. Oder wir sitzen im Examen und finden keine Antwort auf die vorgelegte Frage, die alsdann von unserem Nachbarn beantwortet wird. Diese merkwürdige Erscheinung ist übrigens leicht erklärlich als unbewußte Geistesthätigkeit innerhalb des Traumes. In der Produktion des Dichters und Philosophen verhält sich das Bewußtsein passiv gegenüber den Eingebungen des Unbewußten, die ein Homer als Inspiration deutet. Im Traume nun wird der Inspirirende anschaulich

---

[1]) Maury: Le sommeil et les rêves p. 139.

[2]) Jean Paul: Vorschule der Aesthetik. § 57.

personificirt, weil es der Traumphantasie überhaupt eigen ist, für innere Empfindungen eine anschauliche Ursache hinzustellen. Eine innere Erregung, die als Unlust empfunden wird, verwandelt sich in einen Feind, mit dem wir es zu thun haben; geht sie vorüber, so wird die empfundene Erleichterung uns einen Freund vormalen, der uns befreit hat.

Es ist der Traumphantasie die Uebertreibung eigen. So rief dem Cartesius ein Flohstich einen Traum hervor, in dem er einen Degenstich erhielt; und Maury[1]) berichtet von einer ähnlichen übertreibenden Auslegung seiner Traumphantasie, die in Folge einer Schmerzempfindung in den Eingeweiden entstand, und die ganz übereinstimmte mit der fixen Idee eines Irrsinnigen, von dem er gehört hatte. So ist es also dem Traume eigen, bei der Symbolisirung der Erregungsursache, d. h. bei ihrer Motivirung durch ein anschauliches Bild, dieselbe oft ins Ungeheuere zu vergrößern.

Es zeigt also die Traumphantasie eine entschiedene Verwandtschaft mit der künstlerischen Phantasie. Wenn aber die erstere wohl künstlerisch zu gestalten vermag, so fehlt ihr doch gerade das, ohne welches der große Künstler nicht zu denken ist: die Besonnenheit und Selbstdisciplinirung. Wenn daher von der traumhaften Thätigkeit der künstlerischen Phantasie geredet werden kann, so kann sich dieses doch nicht auf größere Conceptionen beziehen, sondern nur auf die schöpferische Kraft, womit der Künstler seinen Phantasiegebilden Leben einhaucht. Selbst beim Lyriker kann die traumhaft wirkende Phantasie wohl nur in Bruchstücken seiner Conceptionen sich offenbaren, und wenn ihr selbst ein geschlossenes Ganzes sollte zugeschrieben werden können, so kann es doch nur in kurzen Liedern sein, wie sie oft aus einer tiefen Empfindung hervorquellen.

Aber allerdings verräth sich die Identität der träumenden und dichterischen Phantasie sehr deutlich schon in der Unwillkürlichkeit, womit bei beiden die Gedanken und Empfindungen in anschauliche Bilder umschlagen. Im Traume ist dieses durchgängig der Fall, er symbolisirt immer und bleibt niemals im Abstracten stecken. Kaum daß der Gedanke an den Freund oder die Geliebte durch Association herbeigeführt ist, treten diese schon zur Thüre herein; kaum daß den durch Verschiebung der Decke entblößten Füßen die Kälte fühlbar wird, waten wir schon durch einen Fluß.

Dies thut aber auch der echte Dichter ganz instinctiv. Seine Gehirnthätigkeit ist ein Schauen in Bildern; und daß dieses bei unseren

[1]) Maury: Le sommeilet les rêves. p. 24, Anmerkung 2.

modernen Poeten so wenig der Fall ist, daß Rhetorik und Reflexion so sehr das Malerische ersetzen, ist abermals ein Beweis dafür, daß sie nur als Imitatoren dichten, und die unbewußte Functionsweise der Natur ihnen abhanden gekommen ist.

Volkelt sagt: „Kaum hat der Träumende irgend eine Vorstellung gefaßt, schon ist sie leibhaftig hingezaubert. So begann der zuletzt erzählte Traum damit, daß ich in einer Zeitung eine confuse Annonce las, die ich auf den Sophiensaal in Wien bezog. Sofort befinde ich mich in der Garderobe desselben. Ein anderes Mal frage ich einen Freund, wie viel sein Zimmer koste. Täglich einen Gulden erwiederte er. Und schon trete ich in sein Zimmer ein, wo dann der Traum weiter spielte. Auch geschieht es öfters, daß, wenn ich im Traume einen Brief empfange, durch die Vorstellung des Briefabsenders dieser selbst sich sofort an meiner Seite befindet. — Es ist, als ob etwas rein Innerliches im Traume sich vor der Alles verkörpernden Phantasie kaum bergen könnte." [1]) So drängt es aber auch den ächten Dichter immer zur Bildlichkeit. Seine Phantasie widerstrebt dem Abstracten, er vergegenwärtigt und verkörpert Alles. So z. B. Schiller, wenn er das Lob der Frauen singt:

„Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben."

oder Goethe:

„Früchte bringet das Leben dem Mann; doch hangen sie selten
Roth und lustig am Zweig, wie uns ein Apfel begrüßt."

Selbst die abstractesten Begriffe, wie Zeit, Tod, Vergänglichkeit, verwandeln sich vor der dichterischen Phantasie in anschauliche Bilder. — Shakespeare nennt die Zeit den „alten Glöckner", den „kahlen Küster"; Lenau ruft die Vergangenheit an:

„Friedhof der entschlaf'nen Tage,
Schweigende Vergangenheit!
Du begräbst des Herzens Klage
Ach, und seine Seligkeit!" — (Vergangenheit.)

oder er sinnt der Vergänglichkeit mit den Worten nach:

„Es braust in meines Herzens wildem Takt,
Vergänglichkeit, dein lauter Katarakt!" —
(Die Zweifler.)

oder auch:

„Doch trägt uns eine Macht von Stund' zu Stund',
Wie's Krüglein, das am Brunnenstein zersprang,
Und dessen Inhalt sickert auf den Grund,

---

[1]) Volkelt: Die Traumphantasie. S. 133.

So weit es ging, den ganzen Weg entlang.
Nun ist es leer. Wer mag daraus noch trinken?
Und zu den andern Scherben muß es sinken."
(Eitel Nichts!)

Nicht in prunkhaften rhetorischen Versen, sondern in einem unübertrefflichen Bilde spricht Goethe vom Schicksale der Menschen:

„Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!"
(Gesang der Geister über den Wassern.)

In Versen von antiker Pracht aber, ohne das abstracte Wort Schicksal auch nur auszusprechen, sagt Hölderlin von ihm:

„Doch uns ist es gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruh'n.
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser, von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang in's Ungewisse hinab."
(Hyperion's Schicksalslied.)

Es ist nicht Sache des Lyrikers, wie ein Philosoph zu reden, und in abstracten Worten tiefe Gedanken auszudrücken. Ausschließliche Thätigkeit der Phantasie soll das Dichten sein, und jede Reflexion, mag sie auch noch so richtig sein, wirkt doch plump, wenn sie das feine Weben der Phantasie unterbricht. Darum sagt Goethe in seinem Liede an die Phantasie:

„Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge!"
(Meine Göttin.)

Der Dichter wird Philosoph, wenn er das, was er spricht, nicht mehr zu schauen vermag, sondern nur denken kann! Gedanken im lyrischen Gedichte machen den Eindruck, wie auf alten Gemälden jene vom Munde der Figur ausgehenden Bänder, auf welchen die Worte gemalt sind, die man den Figuren in den Mund legt.

Bei Martin Greif sind nur wenige Gedichte zu finden, die überhaupt reflectiven Inhaltes wären, ein gesunder Instinct bewahrt ihn

davor; aber selbst wenn er es thut, kommt die malerische Phantasie immer zum Durchbruch. Er sinnt über den Tod:

„Ob ein Greis mit hundert Jahren
Weise in die Grube fährt,
Ob ein Jüngling unerfahren, —
Was war all' das Treiben werth?
Bald weiß keiner mehr zu sagen,
Wer Du warst und wie dein Bild,
Das sie welk hinausgetragen
In ein blühendes Gefild."

(Resignation.)

Der Dichter vermeidet abstracte Ausdrücke in dem Maße, als ihnen die sinnliche Vorstellbarkeit fehlt, und weil diese gerade den größten Abstractionen des menschlichen Geistes am meisten abgeht, wird er sie bildlich umschreiben, so daß ihnen die Vorstellbarkeit concreter Gegenstände zukommt.

Der Tod ist ein Begriff von so großer Ausdehnung, er umfaßt eine so zahlreiche Gruppe von Erscheinungen, daß er uns kein bestimmtes Bild erweckt. Daher findet er sich in der Lyrik so vielfach umschrieben. Goethe entnimmt der classischen Mythologie ein Bild, wenn er sagt:

„Freue dich also, Lebend'ger, der liebeerwärmeten Stätte,
Ehe den fliehenden Fuß schauerlich Lethe dir netzt."

(Elegien.)

Dem „jungen Invaliden" bei Lingg schwebt der Reitertod vor, wenn er zu seinem Rosse spricht:

„Nun ist es aus,
Ich sterb' zu Haus,
Statt in Schlachten froh
Auf dem Siechenstroh,
Und Du schnaubst, wenn ich todt bin, nicht
In mein kaltes, bleiches Angesicht."

Eine ganze Auswahl von Bildern, welche die Vorstellung des Todes versinnlichen, findet sich bei Lenau. Er personificirt den Tod, wenn er sagt:

„Wenn endlich seine sanften Finger
Mein Welkes niederstreifen."

(An meine Rose.)

oder:

„So laß mich bald aus diesem Leben scheiden,
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht;
O hilf dem Schmerz dein müdes Kind entkleiden."

(Der Seelenkranke.)

Dann wieder ist es die Vorstellung des Grabes, die er erweckt:

„Schon spürt er im Innern keimen wohl
Das stille Pflanzenleben,
Das bald aus seinem Hügel soll
In Blumen sich erheben." (Der Greis.)

und mit einer kühnen Metapher sagt er:

„Unsere Gräber, denket mein,
Sind schon ungeduldig." (Das Posthorn.)

Oft auch entnimmt Lenau der äußeren Naturumgebung den Anlaß, in concreter Form die Vorstellung des Todes zu erwecken:

„O schlängle dich, du Wetterstrahl,
Herab, ein Faden mir,
Der aus dem Labyrinth der Qual
Hinaus mich führt zu ihr." (Nächtliche Wanderung.)

„An den Bäumen welk und matt,
Schwebt des Waldes letzte Neige,
Nieder taumelt Blatt auf Blatt
Und verhüllt die Waldessteige.

Immer dichter fällt es, will
Mir den Reisepfad verderben,
Daß ich lieber halte still,
Gleich am Orte hier zu sterben." (Herbstgefühl.)

„Durch's Fenster kommt ein dürres Blatt
Vom Wind hereingetrieben;
Dieß leichte, off'ne Brieflein hat
Der Tod an mich geschrieben." (Das dürre Blatt.)

Wo aber auch dieses nicht angeht, weiß er doch dem abstracten Wort durch eine Nebenvorstellung zu Hülfe zu kommen:

„In einem Buche blätternd fand
Ich eine Rose welk, zerdrückt,
Und weiß auch nicht mehr, wessen Hand
Sie einst für mich gepflückt.

Ach! mehr und mehr im Abendhauch
Verweht Erinn'rung; bald zerstiebt
Mein Erdenloos, dann weiß ich auch
Nicht mehr, wer mich geliebt." (Welke Rose.)

„Mehr als des Menschen Tod, will mich's erfassen,
Wenn ihn bereits nach wenig Tagesneigen
Hier, dort noch einer nennt — bis alle schweigen." (Nachhall.)

Mehr noch fordert der so abstracte Begriff Zeit den Dichter zur bildlichen Umschreibung auf. Eine gelinde Versinnlichung liegt schon

darin, wenn Hölderlin statt von künftigen Jahren von „kommenden" Jahren, wenn er von der „neigenden" Zeit, von „der Jahre Flucht", von der „geheimnißvollen Wiege der Zeit" spricht, oder auch in dem Ausdruck „ein Jahr verdränget das andre"; wenn ferner Hölty vom „Flügel des Augenblicks", von den „flügelschnellen Minuten" und von dem „verrinnenden Tropfen Zeit" spricht, und Ossian von der Zeit, die „heranschleicht". Platen personificirt die Zeit:

„Wer möchte sich um einen Kranz bemühen,
Den uns're Zeit, die feile Modedirne,
Geschäftig flicht für jede flache Stirne,
Aus Blumen flicht, die zwo Sekunden blühen."
(Sonette. 35.)

Ebenso Goethe:

„Die alte Zeit gedacht' ich, die ergraute."
(Bei Betrachtung von Schillers Schädel.)

„Wie regte nicht der Tag die raschen Flügel,
Schien die Minuten vor sich her zu treiben . . . . .
Die Stunden glichen sich in zartem Wandern,
Wie Schwestern zwar, doch keine ganz der andern." (Elegien.)

Schiller umschreibt das Wort Zukunft:

„Ihm ruhen noch im Zeitenschooße
Die schwarzen und die heitern Loose."
(Lied von der Glocke.)

„Spiele! bald wird die Zeit kommen, die hag're, die ernste."
(Der spielende Knabe.)

Und von der Zeit im Allgemeinen sagt er:

„Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
Ewig still steht die Vergangenheit."

Eine schöne Metapher ist es auch, wenn Schiller sagt:

„Sieh, voll Hoffnung vertraust du der Erde den goldenen Samen
Und erwartest im Lenz fröhlich die keimende Saat.
Nur in die Furche der Zeit bedenkst du die Thaten zu streuen,
Die, von der Weisheit gesät, still für die Ewigkeit blüh'n."
(Der Sämann.)

oder Lenau:

„Dann wieder bringen uns die Wellenfluchten,
Wohin wir wachend nimmermehr gelangen,
In der Vergangenheit geheimste Buchten,
Wo uns der Jugend Hoffnungen empfangen."
(Schlaflose Nacht.)

So verbildlichen also die Dichter die Zeit in sehr verschiedener Weise, je nach dem Empfindungsinhalt, den sie ihr verleihen; und während Platen von „leicht hinwallenden Tagen" spricht, sagt Heine:

„Die Stunden sind aber ein faules Volk,
Schleppen sich behaglich träge,
Schleichen gähnend ihre Wege."

Ein eben so unsinnlicher Begriff ist der des Schicksals. Sehr kräftig sagt Platen:

„Es fallen des übermüthigen Schicksals
Würfel tückisch und ungestüm."
(An den Kronprinzen von Baiern.)

Die Enttäuschung aber, die uns das Schicksal bringt, schildert Schiller in einem sehr schönen Bilde:

„In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling;
Still, auf gerettetem Boot, treibt in den Hafen der Greis."
(Erwartung und Erfüllung.)

In der Regel aber wird das Schicksal, je nach dem Inhalte, der ihm beigelegt wird, in sehr verschiedener Weise personificirt. Die Unberechenbarkeit desselben wird als Blindheit auf dasselbe übergetragen, wenn Burns sagt:

„Laß stolpern das blinde Geschick seinen Gang."
(Zufrieden mit wenig.)

In anderer Weise personificirt Schiller unberechenbares und unerwartetes Geschick:

„Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet
Noch zweifelnd jede Brust und bebet
Und huldiget der furchtbar'n Macht,
Die richtend im Verborg'nen wacht
Und unerforschlich, unergründet,
Des Schicksals dunkle Schleier flicht."
(Die Kraniche des Ibykus.)

„Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude mit Gigantenschritt,
Geheimnißvoll, nach Geister Weise,
Ein ungeheueres Schicksal tritt."
(Die Macht des Gesangs.)

Sehr energisch schildert Byron die atridenhaften Geschicke Roms:

„Italien! den Purpur von den Lenden
Riß dir die Zeit!" (Childe Harold.)

Das Glück, das kein Verdienst berücksichtigt, wird von Goethe als launenhaft personificirt:

„Auch so das Glück
Tappet unter die Menge,
Faßt bald des Knaben
Lockige Unschuld,
Bald auch den kahlen,
Schuldigen Scheitel." (Das Göttliche.)

und für die vom Schicksale zerstörten Hoffnungen gebraucht Platen das schöne Bild:

„Der Hoffnung Schaumgebäude bricht zusammen."
(Gaselen 24.)

Goethe umschreibt den abstracten Begriff der Hoffnung mit den Worten:

„Nein, es sind nicht leere Träume:
Jetzt nur Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Frucht und Schatten." (Hoffnung.)

Es ist allen Fremdworten gemeinsam, daß sie für uns weit weniger anschaulichen Inhalt besitzen, als Worte der Muttersprache. Demnach vermeidet sie der Dichter entweder ganz, wie z. B. Schiller das Wort „Commentator" bildlich umschreibt:

„Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung
Setzt! Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun."
(Kant und seine Ausleger.)

oder es wird das Bild wenigstens beigefügt, wie es Schiller thut, das Versmaß des „Distichons" zu schildern:

„Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab."

Es würde gegen allen Geschmack verstoßen, Worte wie „Syllogismus" oder „Dilemma" unbildlich in einem Gedichte zu gebrauchen. Und doch weiß Lenau sie in dichterischer Weise vorzubringen:

„Er streckt Dir sein Dilemma stracks entgegen;
Ist's eine Gabel, logisch Dich zu spießen?
Sind's Arme zwei, die Wahrheit einzuschließen?
So zweifelst Du verschüchtert und verlegen."
(Das Dilemma.)

„Seht ihr den Mann mit staubender Perrücke?
Wie sprudelt ihm die hochgelahrte Kehle!
Seht, an der morschen Syllogismenkrücke
Hinkt Gott in seine Welt."
(Auf einen Professor der Philosophie.)

Aehnlich geißelt auch Heine das aprioristische Construiren in der Philosophie:

„Zu fragmentarisch ist Welt und Leben,
Ich will mich zum deutschen Professor begeben;
Der weiß das Leben zusammenzusetzen,
Und er macht ein verständlich System daraus.
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
Stopft er die Lücken des Weltenbau's."

Es zeigt sich sehr deutlich in allen diesen Beispielen, daß auch dann, wenn das abstracte Vermögen der Vernunft dem Dichter den Stoff liefert, doch die bildende Phantasie es ist, welche den Stoff zur Darstellung bringt. Wo aber die Abstraction den Stoff nicht nur liefert, sondern auch darstellt, wird in der Regel nur Rhetorik erreicht, wie z. B. in der modernen pessimistischen Reflexionspoesie. Pessimistisch mag der Dichter immerhin sein, nur soll er dabei Dichter bleiben nicht reflectiren, sondern seine Empfindungen schildern. Selbst dieses aber geschieht bei den wahren Dichtern in umschreibender, anschaulicher Form. So giebt Goethe trübe Todesgedanken nicht als solche wieder, sondern er übergießt damit die Natur:

„Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest Du auch."

(Wanderer's Nachtlied.)

Diese umschreibende Form, wobei Empfindungen in die Natur hinausgetragen, malerisch geschildert werden, findet sich besonders häufig bei Lenau, bei dem überhaupt das träumerische Element des Dichtens am stärksten entwickelt ist, und der Pessimismus, der bei ihm immer durchbricht, doch nur selten abstract bleibt, sondern zur Anschauung sich gestaltet:

„Wie der Wind zu Herbsteszeit
Mordend hinsaust in den Wäldern,
Weht mir die Vergangenheit
Von des Glückes Stoppelfeldern."

(Herbstgefühl.)

oder:

„Wie der Wind so traurig fuhr
Durch den Strauch, als ob er weine;
Sterbeseufzer der Natur
Schauern durch die welken Haine."

(Herbstklage.)

Aehnlich Martin Greif:

„Du hörst wie durch der Bäume Gipfel
Die Stunden unaufhaltsam geh'n;
Der Nebel regnet in die Wipfel,
Du weinst und kannst es nicht versteh'n."

(Herbstgefühl.)

In solcher anthropopathischen Naturanschauung hört der Pessimismus auf, abstract zu sein, er wird resignirt, abgeklärt, was er beim lyrischen Dichter immer sein soll; denn Schimpfen heißt nicht Dichten. Bei anderen modernen Dichtern bleibt er reflectiv und polternd, weil ihnen die malerische Umschreibung nicht gelingt. Darum erreicht aber auch keiner derselben, was Shakespeare durch ein anschauliches Bild erzielt, wenn er sagt:

„O Gott! o Gott!
Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! pfui darüber! 's ist ein wüster Garten,
Der auf in Saamen schießt; verworf'nes Unkraut
Erfüllt ihn gänzlich." (Hamlet I. 2.)

So verräth also die Aehnlichkeit der Producte die Identität der träumenden und dichtenden Phantasie. Wir finden ästhetische Bestandtheile in die Träume und träumerische Bestandtheile in die bewußte Production des Schönen eingemischt; und wie ohne Zweifel die Traumphantasie vollendete Kunstproducte lyrischer, wie dramatischer Art hervorbringen könnte, wenn sie ganz ihrer eigenen Thätigkeit überlassen wäre und ihr nicht störende Vorstellungen aus dem bewußten Leben durch Association zugeführt würden, so würden ohne Zweifel auch viele Lieder vollendeter sein, wenn die traumhafte Productionsweise hätte festgehalten werden können, und nicht das bewußte Arbeiten dazwischen getreten wäre, wie dieses z. B. bei Lenau sehr oft und sehr störend bemerklich wird.

III.

Die Traumphantasie in der Dichtkunst.

Die bisherige Untersuchung genügt wohl, der Bezeichnung der künstlerischen Production, und insbesondere der lyrischen, als einer unbewußten, den paradoxen Schein zu benehmen. Freilich ist Genialität ohne tiefe innere Empfindung ebenso wenig denkbar als ohne klaren Verstand und künstlerische Besonnenheit; aber dieses Alles macht den Künstler noch nicht aus, wenn es nicht gepaart ist mit einer lebendigen Thätigkeit der unbewußten Phantasie.

> „Meine Verse hab' ich immer spielend, ohne Zwang gemacht,
> Aber nimmer hab' ich etwas ohne süßen Drang gemacht."
>
> (Hafis).

In der Charakteristik des Lyrikers drängt sich vor Allem die Frage auf, welches denn seine Aufgabe sein soll? — die uns jedoch alsbald weiter treibt, zu fragen: Kann denn dem Lyriker überhaupt eine bestimmte Aufgabe gegeben sein, da doch seine Production aus dem Unbewußten hervorquellen soll, die also dem verständigen Bewußtsein, seiner Willkür, entzogen ist? In bestimmten Objecten der Nachahmung kann diese Aufgabe nicht bestehen, sonst wäre die aufgezeigte Antinomie unlöslich.

Es heißt nun freilich, der Dichter müsse die Natur nachahmen, und zwar, wie sie ist, nach der Meinung der Realisten, während die Idealisten mit Recht die Kunst höher stellen, als die Natur, weil letztere in der Ueberwindung des spröden materiellen Stoffes hinter der Idee zurückbleibt. Indessen wenn es sich für die Dichtkunst lediglich darum handelte, bestimmte Nachahmungsgegenstände zu wählen, oder zu bestimmen, was an ihnen nachgeahmt werden soll, was nicht, so wäre eine Aesthetik möglich im Sinne der Anleitung Dichter zu werden. Die Aesthetik hat aber noch niemals einen Dichter gemacht, so wenig als das Studium der Augenkunde je ein Auge geschärft hat, und schon daraus ergibt sich, daß, was das dichterische Genie

als solches charakterisirt, überhaupt nicht die Richtung seiner Thätigkeit betrifft. Es kann also nur diese Thätigkeit selbst betreffen. Nicht um das Was handelt es sich, sondern um das Wie; der Dichter soll die Natur nachahmen, aber nicht ihre Objecte, sondern ihre Functionsweise, welche, wie sich im Traumleben zeigt, eine unbewußte ist, und doch unsere hohe Bewunderung erregt durch die Schönheit ihrer schöpferischen Bildungen und das Planmäßige ihres Wirkens.

Da die Identität der bewußten und der unbewußten Phantasie feststeht, und nur Grad-Unterschiede derselben vorhanden sind, so besteht die Nachahmung der Functionsweise der Natur durch den Dichter lediglich in der Energie seiner Phantasie, welche bis zur traumhaften Energie gesteigert werden kann. Nur eine sehr erregbare und energisch thätige Phantasie, diese Grundeigenschaft des Genies, vermag Gebilde hervorzurufen, welche nicht blos zusammengetragene Mosaiken und bloße Nachahmungen der Naturobjecte sind, sondern lebende, schöpferische Erzeugnisse des eigenen Geistes, und zwar eben darum, weil er wieder zur Natur geworden ist. Je mehr aber der Dichter dieser traumhaften Energie sich nähert, desto mehr auch werden naturgemäß die Begleiterscheinungen des Traumes sich einstellen, nämlich die Unbewußtheit in der Production und, als Folge davon, die leibhaftige Greifbarkeit und Objectivität der Phantasmen, welche ihr eigenes, inneres Leben führen, und mehr den Dichter lenken, als daß sie von ihm gelenkt würden. So erhalten energische Phantasie, Objectivität und unbewußte Production, diese eigentlichen Merkmale des echten Dichters, ihren psychologischen Zusammenhang und ihre psychologische Begründung. Daß diese Merkmale nur als Naturanlage gegeben sein können, versteht sich von selbst. Keiner vermag es, durch unbewußte Willkür jene Thätigkeit des Dichters zu erzwingen, von der Martin Greif sagt:

„Das Auge glüht, der bange Busen zittert,
Ambrosisch hat sich Nacht um ihn gelegt!
Jetzt bricht's hervor mit stürmischen Gewalten
Und weiß sich doch zu bilden und gestalten."
(Nachgesang.)

Es ist sehr bemerkenswerth, daß gerade in den niederen Volksschichten oft ursprüngliche Dichtertalente vorkommen, besonders bei den phantasiereicheren Bewohnern des südlichen Europas. In dem interessanten Berichte Wilhelm Waiblinger's (Werke IV. S. 197 ff.) über die berühmte Improvisatrice Rosa Taddei heißt es: „Wir sehen demnach, daß ein gewisses poetisches Talent dem italienischen, beson-

ders dem römischen Volke angeboren, natürlich, daß es eine eigenthümliche Aeußerung seiner Natur ist. Wenn nun schon im Gesange eines Bauern dichterische Ausdrücke, Bilder und Wendungen unverkennbar sind, und man sich über die Leichtigkeit und Gewandtheit wundern muß, mit der er laut denkt und reimt, so wird doch gewiß dem Dichtertalent, wo es in höherem Grade, wo es gebildet und entwickelt auftritt, eine natürliche Herkunft nicht abzusprechen sein. Es ist nicht zu leugnen, das gewisse Kunstgriffe damit verbunden sind. . . . Aber es ist nicht blos das; es gibt wirkliche Dichtertalente, die zwar im Besitze jener Hülfsmittel sein müssen, aber in eigentlicher poetischer Thätigkeit als wahrhaft Begeisterte, und wenn einmal ihre Geister jenen höheren Aufschwung gewonnen, nur als blinde Organe der gereizten, unaufhaltsam fortarbeitenden Seelenkräfte erscheinen . . . . Ist das erste Erscheinen der Improvisatrice beängstigend, sieht man sie gleichsam wie ein Opfer an, und deutet ihre Todesblässe auf die gewaltige Wirkung, die ein solcher höherer Geisteszustand auf den physischen Theil der Begeisterten ausübt, schweigt das gesammte Publikum und lauscht und schaut die Sinnende, Schwankende an, während sie die präludirende Harfe in den Zauber des Rhythmus einwiegt, so pocht wohl jedes Herz, wenn sie plötzlich vortritt, und anhebt zu singen. Nun verschwindet nach und nach auch die Blässe ihres Angesichts, Feuer und Begeisterung athmet aus ihm, unaufhaltsam folgen sich Verse auf Verse, einer lockt den andern hervor, keinem Reim fehlt der andere, das Auge des sibyllenartigen Wesens blickt irrend ins Unendliche, das heftigste Mienenspiel begleitet den Gesang und seinen dramatischen Inhalt, und wenn sie zuweilen — doch ist's höchst selten — fehlt und den Vers wiederholen muß, so erinnert das nur daran, daß sie thätig, daß sie Dichterin, Schöpferin ist, und nicht bloß vorträgt, was nicht mehr lebendig ist.“ Was aber die Qualität solcher dichterischer Improvisationen betrifft, so bemerkt Waiblinger, daß er sie höher schätze, „als den Unsinn, der in unseren heutigen Almanachs- und Journalspoesien vorherrscht.“

Es ist das Wesen der Phantasie, zu bilden und zu gestalten. Die Kunst, als Product der Phantasie, verhält sich zur Wissenschaft, wie sich Bilder und Gestalten zu Begriffen und Gedanken verhalten. Von den übrigen Künsten unterscheidet sich die Poesie zunächst dadurch, daß ihre Gebilde nur innere Vorstellungen sind, die aber ihrer Lebhaftigkeit wegen dem Eindruck realer Objecte möglichst nahe kommen sollen.

So ist also das eigentliche Organ der Kunst die Phantasie. Gedanken mögen in metrischer Form wirkungsvoller sein, als in Prosa;

aber als Reflexionen des Autors gegeben, gehören sie nicht in das Gebiet der Kunst, und dürfen (im Romane oder im Drama) nur aus der fremden Individualität heraus ausgesprochen werden, deren seelisches Innere zu charakterisiren. Auch vom Lyriker, den wir vorzugsweise als Empfindungsmenschen betrachten, müssen wir zunächst Gestaltungskraft verlangen; aber Gestalten werden eben dadurch allein noch nicht lebensfähig, daß wir sie plastisch umschreiben, sondern es muß die Seele hindurchscheinen, welche sie bewegt. So ist auch der Empfindung, als dem Thema der Lyrik, ihr volles Recht gewahrt; aber es ist nicht richtig, wenn man deswegen vom Lyriker Subjectivität verlangt, im Gegensatze zur Objectivität des Dramatikers. Subjectiv ist der Lyriker nur insoferne, als es eben sehr oft seine eigenen Empfindungen sind, die er schildert; er ist aber objectiv, so gut als der Dramatiker, als er sich ja in die seelischen Empfindungen aller möglichen Individuen in allen möglichen Situationen hineindenken und sie zur Darstellung bringen kann. Ja, es ließe sich sogar sagen, daß selbst der subjective Lyriker noch Objectivität besitzen muß, indem ja die Beobachtung und Darstellung der eigenen Seelenvorgänge, als ein Act der Selbsterkenntniß, immerhin eine Spaltung des Ich in ein Erkennendes und ein Erkanntes erfordert.

Der Lyriker aber, dem die objective Gestaltungskraft in hohem Maße innewohnt, wird auch die Befähigung zum Drama mehr oder minder besitzen, und sie wird sich bei ihm verrathen durch den Reichthum an Figuren, in deren Empfindungswelt er sich hineinzudenken vermag. Insoferne sich in solchen Liedern meistens Seelenmalerei findet, sind sie allerdings subjectiv; aber es spricht eben nicht nur *eine* Subjectivität aus ihnen, nämlich die eigene des Dichters, sondern sehr verschiedenartige, und insofern sind solche Lieder nicht ohne Objectivität.

Man kann *Shakespeare* als den größten Dramatiker preisen, weil er die größte Anzahl typisch gezeichneter Figuren geschaffen hat, die mannigfaltigsten Charaktere auftreten läßt und in der Charakteristik sogar bei den nebensächlichen Figuren naturgetreu ist, ja sogar dann noch charakterologische Nuancen darstellt, wenn er etwa den ersten, zweiten und dritten Bürger sprechen läßt. Aber dieser Beurtheilungsmaßstab darf auch an den Lyriker gelegt werden. Auch er darf um so höher gestellt werden, je schöpferischer er ist, je zahlreicher sein Personenregister ist, und je größer seine Fähigkeit, Situationen zu ersinnen, in denen sich die Empfindungswelt seiner Figuren aufthut. Auch von diesem Standpunkte der Kritik aus gebührt dem bereits mehrfach erwähnten Dichter Martin *Greif* eine ganz andere Rangstufe,

als ihm die lebende Generation zuertheilen will.[1]) Wir finden in der Mehrzahl seiner Lieder die eben charakterisirte Objectivität des Lyrikers, d. h. die Fähigkeit, die verschiedenartigsten Figuren, in einfache, ungekünstelte Situationen gestellt, zu zeichnen und ihr Inneres uns aufzurollen. Hirten, Jäger, Soldaten, Schiffer, Schnitterinnen und Prinzessinnen, Ritter und Nonnen, Wanderburschen und Dirnen treten bei ihm auf, und sind auch diese Figuren, wie man sieht, meistens dem Volksleben entnommen, — wer mag ihm das verübeln, nachdem sogar ein Goethe von der modernen vornehmen Welt meint, daß sie nicht zu dem kleinsten Gedichte Anlaß gebe und von der Gesellschaft sagt:

---

[1]) Es geschieht vielleicht zur Verwunderung der Leser, daß ich diesen, Manchem wenig bekannten Dichter, so hoch stelle. Vor zehn Jahren erschienen, haben seine Gedichte noch nicht die zweite Auflage erlebt. Nun ist allerdings richtig, daß unsere Generation für Poesie überhaupt kein großes Interesse besitzt; wenn man indessen sieht, daß andere sogenannte Dichter bei derselben Generation die wärmste Aufnahme finden, so kommt man zu dem Schluße, das eben die Greif'sche Poesie nur der herrschenden Geschmacksrichtung nicht entspricht, welcher andererseits sich anzubequemen Andere für gut finden. Daß diese Geschmacksrichtung vom wahren Wesen der Poesie sich entfernt und nach dem Reflectirten, wenn nicht gar nach dem Rhetorischen und der bloßen Phrase geht, ist unverkennbar, und es ist nur die natürliche Kehrseite dieses Verhältnisses, daß ein Dichter vernachlässigt wird, der aller Effecthascherei entsagend, nicht den Stoff betont, sondern in der poetischen Form ein Genügen findet; denn — wie La Bruyère sagt —: „du même fond dont on néglige un homme de mérite l'on sait encore admirer un sot." Adolf Bayersdorfer in seiner interessanten Studie: „Ein elementarer Lyriker, Martin Greif" (Wien, Rosner) sagt von den Greif'schen Gedichten: „Denn da dieselben bei scheinbar absichtlicher Vernachlässigung der herrschenden Geschmacksrichtung, also bei vollständiger Beiseitesetzung des Publikums, jeden in bewußten Formalismus übergegangenen Effect verschmähen, dagegen ein merkwürdiges innerliches Genügen des Dichters an der probeweisen und gelungenen Aeußerung seiner künstlerischen Eigenart zeigen, so möchte es sich bei ihnen zumeist verlohnen, von der herkömmlichen Weise des Kritisirens abzuweichen, einmal den Stoff zu verleugnen und nur die Kunst zu beurtheilen, uns die besondere Methode des Schaffens aus den Gedichten zu reconstruiren und so den Dichter in seinen rein künstlerischen Bahnen aufzusuchen und zu verfolgen, und nicht im Reiche der Ideen und Gefühle, die aller Welt gemeinsames Eigenthum sind." — Für den Philosophen, der in die verschwiegenen Tiefen der künstlerischen Werkstätte einzudringen sucht, sind diese Gedichte darum so interessant, weil sich in ihnen ihr Entstehungsproceß so ungeschminkt offenbart, bei dem das Bewußtsein des Dichters nicht erzeugend, sondern empfangend sich verhält; aus der unbewußten Phantasie entspringen sie wie ein frischer Quell, und die künstlerische Besonnenheit des Dichters hat an ihnen nur den geringsten Antheil. Eben diese ihre organische Natürlichkeit und Freiheit von Bestandtheilen bewußter Conception verleiht diesen ungekünstelten Empfindungslauten für den Philosophen sogar mehr Interesse, als es die Producte von höherer Kunstbesonnenheit thun könnten.

„Aus einer großen Gesellschaft heraus
Ging einst ein stiller Gelehrter zu Haus.
Man fragte: Wie seid ihr zufrieden gewesen?
„Wären's Bücher," sagt er, „ich würd' sie nicht lesen."

Es gilt also auch vom Lyriker, daß seine Gestaltungskraft es ist, die ihm seinen Rang anweist; und wenn er auch vorzugsweise das Innere der von ihm geschaffenen Wesen herauskehrt, und dieses vor der plastischen Aeußerlichkeit überwiegt, so darf diese doch nicht ganz fehlen, so wenig als bei den Kunstwerken des Bildhauers die Innerlichkeit ganz fehlen darf. Auch dieser muß es verstehen, dem Steine die lebenswarme Empfindung einzuhauchen; nur dann erscheinen seine Schöpfungen wie Erzeugnisse der Natur, die sich von Innen heraus gebildet haben, wie dies im höchsten Grade von den alten Griechen erreicht wurde. Der mittelmäßige Künstler dagegen wird als Bildhauer die Starrheit des Materials nicht zu überwinden vermögen und Statuen, die er etwa in der Handlung begriffen darstellt, werden nicht durch inneres Leben sich zu bewegen, sondern einem fremden Willen zu gehorchen scheinen; sie werden den Eindruck der Leblosigkeit oder besten Falls den durch innere Mechanik bewegter Körper erzeugen. Nur dann aber wird der Bildhauer den Stein zu beleben vermögen, wenn seine Conception nicht der blos reproducirenden, sondern der schöpferischen Phantasie entspringt; wenn er die Functionsweise der Natur nachahmt, oder besser gesagt, wenn die Natur selbst in der Phantasie des Künstlers, als dem von ihr geschaffenen Werkzeuge, ihre schöpferische Gestaltungskraft idealiter fortsetzt, welche sie realiter in den lebenden Wesen bekundet. „Wie sollte" — sagt Feuerbach — „Minerva zur Statue des Phidias werden, wenn sie nicht zum zweiten Male vollgerüstet in der Werkstätte des Gedankens geboren ward?" [1]) Die blos reproducirende Nachahmung der natürlichen Objecte ist immer nur ein Surrogat dieser schöpferischen Fähigkeit, und wäre sie selbst gepaart mit der höchsten ästhetischen Bildung und technischen Fertigkeit. Der Bildner des Vatikanischen Apollo wußte nichts von den Regeln, von welchen Feuerbach in seinem Buche über diese Statue schreibt; sein künstlerischer Instinct allein leitete ihn.

Dem Bildhauer entgegengesetzt ist der Lyriker, indem bei überwiegender Innerlichkeit seiner Schöpfungen die plastischen Umrisse zurücktreten. Gleichwohl muß er das plastische Bildungsvermögen besitzen; und wäre es selbst keine Situation, keine Landschaft, die er

---

[1]) Feuerbach: Der Vatikanische Apollo. S. 252.

schildert, sondern reine Empfindung, so muß er doch den Leser in die Lage versetzen, diese Empfindung nachzufühlen, indem er sie alles Unklaren und Schwankenden entkleidet, und gleichsam zum durchsichtigen Krystalle versteinert. Indessen ist es ja meistens die Situation, welche die Empfindung hervorruft; für die Schilderung der ersteren ist das Vermögen anschaulicher Darstellung unentbehrlich, die Schilderung der letzteren dagegen kann zwar ohne solche geschehen, aber der echte Dichter wird unwillkürlich selbst der durch keine äußere Situation herbeigeführten Empfindung Bilder unterschieben, wie es die Traumphantasie thut. Was würde wohl ein Moderner für rhetorische Wendungen gebraucht haben, um Gretchen's Sehnsucht auszudrücken, welche Goethe mit so einfachen Worten zeichnet, indem er sie in das die Empfindung erregende Bild umsetzt:

„Sein hoher Gang,
Seine edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt!

Und seiner Rede
Zauberfluß!
Sein Händedruck,
Und ach! sein Kuß!"

Es ist ein sicheres Zeichen, daß nicht die künstlerische Phantasie gearbeitet hat, wenn der Dichter in der Empfindung oder Reflexion stecken bleibt, wenn er die Empfindung als solche in Worten, nämlich als Wirkung ausdrückt, statt sie anschaulich darzustellen, sei es durch Vorführung der Ursache, sei es wenigstens durch bildlichen, malerischen Ausdruck. Vergleichen wir drei moderne Dichter in der Behandlung des gleichen Stoffes:

Die Verlassene.

Von Emanuel Geibel.

O singt nur Ihr Schwestern mit fröhlichem Mund,
Und führet den Reigen im Wiesengrund
Mit den Burschen bei Cithern und Geigen —
Mich aber laßt gehen und schweigen.

Was blickt Ihr mir nach und was wollt Ihr von mir?
Ich habe die Freude getragen, wie Ihr,
In der Brust mit Lachen und Scherzen —
Nun trag' ich den Tod im Herzen.

Durch alle Wipfel der Lenzhauch geht,
Ich bin der Baum, der lautlos steht;
Die Wasser rieseln so helle —
Ich bin die vertrocknete Quelle.

Die Treue, die Treue, darauf ich gebaut,
Sie ist mit dem Schnee, von der Sonne zerthaut.
Wie Spreu vor dem Wind so zerstiebet
Meine Liebe, die Dich geliebet.

Hier haben wir in der ersten Strophe ein hübsches Situationsbild; in der zweiten eine durch bloße Worte ausgedrückte Empfindung; die dritte enthält einen sehr poetischen Vergleich, der aber nicht in den Mund des Mädchens paßt, eine Art Bauchrednerei des Dichters; die letzte Strophe endlich ist rhetorisch.

Ungleich schöner, ja geradezu malerisch darstellbar ist das Gedicht:

Die Verlassene.

Von Eduard Mörike.

Früh', wann die Hähne kräh'n,
Eh' die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Heerde steh'n
Und Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein
In Leid versunken.

Plötzlich da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von Dir
Geträumet habe.

Thräne auf Thräne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging' er wieder!

Die Verlassene.

Von Martin Greif.

Denk' ich nach, was ich nun bin,
Seit er mich verlassen,
Tausch't' mit mir kein' Bettlerin
Wahrlich auf der Straßen.

Geh' ich auf den Bittgang mit,
Weichen sie zur Seiten.
Tanzen! Gott, mein Lebtag nit —
Das Gesichterschneiden!

Mach ich, was ich machen will,
Niemand thu' ich's rechte:
Trutzig heiß' ich, wenn ich still,
Red' ich, heiß ich schlechte.

Tret' ich in die Kirche ein,
Geht es an's Gedeute;
Donnert recht der Pfarrer d'rein,
Blinzeln alle Leute.

Abends kann ich vor der Thür'
Keine Stunde bleiben.
Noch am liebsten ist es mir,
Meine Gänse treiben.

Komm' ich an der Godel Haus,
Muß' ich mich verfärben —
Wollt', ich wär' zum Dorf hinaus
Oder könnte sterben.

In jeder dieser Strophen zwingt uns der Dichter zur Anschaulichkeit. Ein ganzer Tag Dorflebens spielt vor uns ab, und zwar derart, daß das Mädchen den Mittelpunkt der Situation bildet. Wir folgen ihr bei ihrer Tagesbeschäftigung, und was sie dabei empfindet, ist, inhaltlich wie formell, so schlicht ausgedrückt, daß die eigene Individualität des Dichters ganz zurücktritt, aber auch die von seiner Phantasie geschaffene Persönlichkeit nicht aus der Rolle fällt, wie jene von ästhetischer Bildung angewehte Bauerndirne Geibel's.

Bilder von so plastischer Anschaulichkeit und zugleich innerer Beseeltheit zu schaffen, vermag nur eine sehr reiche und intensive Phantasie. Weil nun aber die intensivste Phantasie die des Traumlebens ist — so zwar, daß ohne Zweifel die Gestaltungskraft der Menschen im Traume weit weniger verschieden ist, als im bewußten Leben, und schon öfter mit einigem Rechte gesagt worden ist, es sei im Traume ein Jeder ein Shakespeare — so wird die künstlerische Phantasie, je mehr sie die Energie des Traums erreicht, desto mehr in der diesem eigenthümlichen Weise verfahren, d. h. statt bloßer Worte Bilder geben. In solchen Gedichten blättert man daher wie in einem Bilderbuche; und solche Gedichte, eben weil sie uns keine geistige Arbeit zumuthen, sondern nur das Auge der Phantasie in Anspruch nehmen, gewähren auch die beste Erholung nach geistiger Arbeit.

Was durch die Seele des Dichters zieht, projicirt seine Phantasie nach Außen als Bild. Aber kein Dichter ist, dessen Phantasie nicht schon im Wachen etwas von der Energie hat, die sie im Traume zeigt. Ja sogar seine blos reproducirenden Erinnerungsbilder werden etwas von der Frische und Anschaulichkeit besitzen, welche die unmittelbare sinnliche Gegenwart des Gegenstandes erzeugt. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß bei Erinnerungsbildern einer lebhaften Phantasie der durch den wahrgenommenen Gegenstand erzeugte Reizzustand des Sehnerven sich wieder einstellt, also nicht farblose Reproductionen, sondern ganz eigentliche Nachbilder im Auge erzeugt werden, welche eben darum mehr oder minder die Energie von Hallucinationen annehmen. So erklärt es sich leicht, daß der Künstler den festen Umrissen, in welchen ihm seine Gestalten erscheinen, so leicht nachzufahren vermag, als ob sie auf das Papier bereits hingeworfen wären, und daß der Dichter so leicht und so anschaulich zu schildern vermag, als stünde er unter dem Eindrucke eines anschaulichen Gegenstandes.

Solchen lebhaften Phantasiebildern gegenüber ist der Dichter unfrei; sie drängen sich ihm auf, er vermag sie nicht zu verscheuchen, wie es den gewöhnlichen Erinnerungsbildern gegenüber das Bewußtsein leicht vermag. Eben weil aber diese Unfreiheit am größten ist, wenn das Bewußtsein ganz zurücktritt, und die Phantasie sich selbst überlassen ist, nämlich im Traume, muß auch beim Künstler die Energie und Unwillkürlichkeit der Production um so größer sein, je mehr sein Bewußtsein zurücktritt, je traumhafter seine Phantasie thätig ist, je unbewußter er producirt.

Wenn die Stunde der Inspiration für den Dichter gekommen ist, dann dichtet in ihm die Natur selbst, von der er nur ein Theil ist, wie sie es allnächtlich in ihm thut, wenn sein Selbstbewußtsein

entschwunden ist. Und je vollendeter alsdann seine Gestalten sind, desto mehr ist er ihr Sclave, er ist ihnen gegenüber so unfrei, wie Traumgebilden gegenüber: sie sind seiner Willkür entwachsen, er vermag sie nicht mehr wie Drahtpuppen zu ziehen, sie drängen sich ihm als ungewollte Erscheinungen auf und handeln aus innerer Naturnothwendigkeit heraus. Sie fallen darum auch nicht aus ihrer eigenen Rolle, und noch weniger nehmen sie plötzlich die Physiognomie ihres Schöpfers, des Dichters, an. Aber solche lebensvolle Gebilde gelingen dem Dichter nicht, wenn er zu ihrer Schöpfung verwendet, was ihm auf dem Wege des Bewußtseins zugekommen ist, seine Bildung, seine ästhetische Besonnenheit; das Genie unterwirft sich nicht den Regeln, sondern es ist selbst die Regel, und die Kunstwerke sind es, aus welchen die Aesthetik erst ihre Vorschriften abstrahirt.

Wäre die Phantasie ein blos reproductives Vermögen, so ließe sich über die Unbewußtheit der künstlerischen Production noch streiten. Da sie aber auch productiv, schöpferisch ist, so liegt es auf der Hand, daß diese ihre Thätigkeit nur eine unbewußte sein kann; denn Vorstellungen, die nicht der früheren Erfahrung entnommen sind, sind ja ihrem Schöpfer unbekannt, können daher nicht willkürlich vom Bewußtsein hervorgerufen werden. Darum sagt Hegel: „Die Phantasie hat eine Weise zugleich instinctartiger Production, indem die wesentliche Bildlichkeit und Sinnlichkeit des Kunstwerks subjectiv im Künstler als Naturanlage und Naturtrieb vorhanden sein und als bewußtloses Wirken auch der Naturseite des Menschen angehören muß."[1] Und Maudsley sagt von dem Genius in seinem Verhältnisse zur Aesthetik: „Regeln und Systeme sind für die gewöhnlichen Sterblichen nothwendig, deren Geschäft es ist, mit einander Material zu sammeln und zu ordnen. Der Genius als Architekt hat, wie die Natur, sein eigenes unbewußtes System."[2]

Einen interessanten Einblick in die Thätigkeit der unbewußten und doch zugleich poetischen Thätigkeit der productiven Phantasie gewinnen wir, wenn wir ihr Verhältniß zum bloßen Erinnerungsvermögen betrachten. Wir erkennen bei einiger Selbstbeobachtung leicht, daß diese beiden Vermögen nie in vollständiger Trennung thätig sind, daß also die Fähigkeit, sich eines Erfahrenen zu erinnern, die gleiche ist, wodurch wir niemals Erfahrenes schöpferisch produciren. Erlebnisse, die sich unserem Gedächtnisse tief eingeprägt haben, erhalten sich gleichwohl nicht in ihrer ursprünglichen Form, sondern verwandeln

[1]) Hegel: Aesthetik. 2. Auflage. I. S. 53.

[2]) Maudsley: Physiologie und Pathologie der Seele. S. 33.

sich im Verlaufe der Jahre durch unbewußte Thätigkeit der Phantasie, und zwar werden sie in der Erinnerung poetischer. Man kann dies leicht bemerken, wenn man etwa seinerzeit solche Erlebnisse im Tagebuche notirt hat und nach Jahren dasselbe wieder aufschlägt; man wird sehen, daß nicht blos das Erinnerungsvermögen das Erlebniß aufbewahrt, sondern daß auch die unbewußte Phantasie daran gekünstelt hat, sei es durch bloße Hinweglassung von Ueberflüssigkeiten, sei es durch wirkliche Aenderungen, welche das Ereigniß poetischer gestalten. Wir können es dann erfahren, daß, wenn wir innerhalb solcher Jahre des Oefteren von dem Ereignisse gesprochen haben, wir unbewußt die Situation interessanter gestalteten, ohne daß wir jedoch die mindeste Absicht gehabt hätten, um uns selbst den Nimbus des Interessanten zu weben. Wir können es übrigens an allen unseren Erinnerungen mehr oder minder bemerken, daß die Vergangenheit verklärend auf sie einwirkt; nur ist es nicht die Vergangenheit an sich, welche das bewirkt, sondern die langsame und unbewußte Thätigkeit der Phantasie.

Ein ähnlicher Vorgang läßt sich in Bezug auf das geschichtliche Erinnerungsvermögen der Menschheit nachweisen. Nur kurz sei die Sagenbildung erwähnt, welche an die Phantasie erregende landschaftliche Objecte oder auch hervorragende historische Persönlichkeiten anknüpft und sie poetisch umwebt. Solche Helden oder Religionsstifter stehen im geschichtlichen Bewußtsein der Menschen da, nicht wie sie waren, sondern im Nimbus der Vergangenheit, verklärt durch die unbewußte thätige Phantasie vieler Generationen. Es würde ganz und gar auf einem Irrthume beruhen, wenn man etwa, bezüglich der Religionsstifter und der ihnen zugeschriebenen Wunder, einer absichtlichen Fälschung zuschreiben wollte, was nur Thätigkeit der unbewußten Phantasie ist, — wie dies von Seite der Encyclopädisten geschehen ist. Dabei zeigt sich dann auch im höchsten Grade die Fähigkeit der unbewußten Phantasie, in dieser Thätigkeit nicht nur, wie es im Traume geschieht, momentan schöne Gebilde zu schaffen, die wieder schnell zerfließen, sondern dauernd Schönes von solcher Vollendung, daß das bewußte ästhetische Urtheil die höchsten Produkte der Kunst darin erblickt. Dieser Proceß aber konnte naturgemäß nur an jene Gebilde des menschlichen Geistes anknüpfen, welche die Phantasie im höchsten Grade erregen, nämlich an die mythologischen Figuren.

Wenn dem Dichter eine Phantasievorstellung, etwa eine Figur, vorerst nur in schwankenden Umrissen vorschwebt, und er sie nicht festzuhalten vermag, so wird er nicht versuchen, durch bewußte Verstandesthätigkeit die vorhandenen Lücken zu ergänzen, sondern er wird

sie längere Zeit im Geiste herumtragen und fortkeimen lassen, bis sie schließlich als ausgereiftes Kind lebensvoll vor ihm steht. Mit andern Worten: er überläßt sie seiner unbewußten Phantasie, welche an dem Gebilde webt, bis es feste Umrisse gewonnen hat. In gleicher Weise verfährt der Volksgeist mit seinen mythologischen Gestalten. Die Langlebigkeit der Religionen allein schon ist eine sichere Gewähr dafür, daß ihre Götterfiguren im langsamen organischen Wachsthum durch die Thätigkeit der unbewußten Phantasie schließlich zu poetischen Gebilden werden, die in ausgemeißelter Plastik dastehen, darum aber auch der bildenden Kunst die größte Aufforderung ertheilen, sich ihrer zu bemächtigen. Selbst das wegen seiner tiefen Innerlichkeit dem Plastischen abholde Christenthum hat diesen Einfluß erfahren, nur daß die langsam thätige Volksphantasie mehr an der psychologischen Vertiefung seiner Himmelsbewohner gearbeitet hat. Es ist dieses eine wesentlich künstlerische Thätigkeit der unbewußten Volksphantasie, und von Generation zu Generation vererben sich, immer vollendetere Formen annehmend, solche Vorstellungen, bis sie schließlich, wenn ausgereift, zu Objecten der nachahmenden Künste werden. Nicht darum, weil Dante etwa der gläubigste Katholik war, vermochte er es, uns Bilder von so visionärer Anschaulichkeit vorzumalen, sondern er vermochte es als Kind seiner Zeit; eine Jahrhunderte lange Thätigkeit der Volksphantasie, die an Himmel und Hölle ihre poetische Gestaltungskraft übte, war dem Zeitalter Dante's vorhergegangen, und immer plastischer hatten sich die in den Generationen übertragenen Vorstellungen gestaltet. Moderne Vorstellungen dagegen, an welchen die unbewußte Phantasie ihre Thätigkeit noch nicht geübt hat, werden eben darum auch der poetischen Darstellung widerstreben. In ihren dramatischen Stoffen greifen darum Dichter gewöhnlich in die Vergangenheit zurück. So zeigt sich denn auch von diesem Standpunkte aus, daß das Bewußtsein zur künstlerischen Production nicht nur nicht nöthig, vielmehr hinderlich ist, und daß gerade die höchsten Gestaltungen des Schönen nur der unbewußten Phantasie gelingen.

Es ist geradezu die Unwillkürlichkeit der Production, an welcher der Dichter seinen Beruf erkennen kann. Vom Lyriker insbesondere gilt das, dem oft in plötzlicher Inspiration jene tiefempfundenen Lieder gelingen, an welchen die nachträgliche Besonnenheit kaum mehr nachzubessern hat. Sie entstehen in Momenten tiefer Erregung, in einer Art von geistiger Reflexbewegung; sei es nun, daß ein anschaulicher Gegenstand sie hervorrief, oder eine Phantasievorstellung, die dem Dichter mit der Lebhaftigkeit reeller Gegenstände vorschwebte. Darum ist es ebenso wahr als schön, was Heine sagt:

„Wie Thränen, die uns plötzlich kommen,
So kommen plötzlich auch die Lieder —"

wobei er unwillkürlich eine physiologische Reflexbewegung vergleichend heranzieht. Aus dieser Unwillkürlichkeit der Production, die beim Lyriker mehr als bei jedem anderen Dichter vorhanden sein muß, ergibt sich von selbst, daß der echte Lyriker im Stoffe nicht fehlgreifen kann; denn nur das wirklich Schöne vermag poetisch anzuregen.

Der Stoff der Lyrik ändert sich nicht; aber doch muß die „stets sich erneuernde Blumenflur" — wie Hegel die Lyrik nennt — immer andere Blumen hervortreiben; denn jeder wirkliche Dichter ist ein Original, und die Welt stellt sich in seinem Kopfe auf besondere Weise dar; er hat eine eigene Weltanschauung. Eine Rangliste der echten Lyriker aufzustellen, ist darum eben so schwer, wie eine Rangliste des Genius überhaupt,

„Keiner sei gleich dem Andern, doch gleich sei Jeder dem Höchsten.
Wie das zu machen? Es sei Jeder vollendet in sich."
(Schiller: Votivtafeln.)

„Nennt den Urbiner den Ersten der Maler; allein Leonardo
Ist zu vollendet, um bloß irgend ein Zweiter zu sein."
(Platen: Leonardo da Vinci.)

Wo diese individuelle Art die Welt zu schauen fehlt, da beginnt der Imitator, der aber, um nicht für langweilig befunden zu werden, die Jagd nach neuen Stoffen unternimmt; der subjectiven Originalität, nämlich der individuellen Behandlungsart des immer gleichen Stoffes, schiebt er die surrogative, objective Originalität unter, nämlich die Originalität des Stoffes. In der Lyrik jedoch handelt es sich nicht um das Object, sondern um das Subject. Das Alte, aber immer wieder anders angeschaut, ist ihr Thema. Eadem, sed aliter. „Im Lyrischen ist keine Natur nachzuahmen, als die mitgebrachte" — sagt Jean Paul. Aus diesem Grunde, aber nicht etwa weil ihre Objecte in unendlicher Anzahl gegeben wären, ist die Lyrik unerschöpflich. Unsere moderne Lyrik aber behandelt Stoffe, die ihr nicht zugehören; sie ist extensiv geworden, und hat im gleichen Maße an subjectiver Intensität verloren.

Jeder echte Dichter spricht es in seiner Sprache ebenso deutlich aus, wie der Philosoph, der auf ganz anderem Wege zu dieser Wahrheit gelangt: die Welt ist meine Vorstellung. Die Welt erscheint Jedem in dem Maße interessant, als er sie genial anschaut, und in dem Maße schön, als er sie poetisch anschaut. Weil nun aber nicht in den Objecten das Poetische liegt, sondern in der Auffassungsweise des Subjects, so wird der Dichter, der erregbar zwischen den Erschei-

nungen wandelt, doch eine sehr große stoffliche Mannigfaltigkeit erzielen; denn die Natur selbst, mit ihren mannigfaltigen Erscheinungen, dichtet ja vor seinem Auge — aber allerdings nur für sein Auge — und dieses mag treffen, auf was es will, so sieht er es unwillkürlich poetisch an. So werden seine Lieder, unter der Anschauung der Dinge selbst entstanden, zum großen Theile Gelegenheitsgedichte im Sinne Goethe's sein. Aber immer sind es einfache, an sich unwirksame Stoffe, an welchen sich der Dichter am besten kundgibt, weil er bei diesen am meisten von seiner Subjectivität hinzuthun muß, um ihnen das poetische Gewand umzulegen. Es erinnert an den Fuchs, der die hochhängenden Trauben zu sauer fand, wenn die modernen Dichter einfache Stoffe verschmähen; denn gerade an ihnen könnten sie ihre künstlerische Individualität am besten zur Schau stellen. Wenn es bei Martin Greif heißt:

Am Buchenbaum.

Ich sah im Herbst einen Buchenbaum
Im leeren Felde steh'n;
Im fahlen Laube sah ich kaum
Ein grünes Blättlein weh'n.
Lang stund ich da in tiefem Traum
Ihn anzuseh'n.

Der Sommer und die Lieb' sind heiß,
Ihr weiß ich keinen Dank;
Sie sengte mich auf alle Weis',
Das grüne Laub entsank!
Zuletzt entschwand sie still und leis
Und ließ mich krank.

— so überwiegt hier die subjective Zuthat so sehr den objectiven Stoff, daß es fast scheinen möchte, die Geringfügigkeit des Stoffes verhindere seine plastische Gestaltung, so daß ein klares Sichablösen der Empfindung nicht ganz gelingen konnte, und das Gedicht einem Krystalle gleicht, bei dessen Anschießen milchige Stellen zurückbleiben.

Liest man aber ein anderes Gedicht desselben Verfassers von eben so großer stofflicher Geringfügigkeit:

Die Schnitterin.

Vor einem grünen Walde
Da liegt ein sanfter Rain,
Da sah ich auf der Halde
Ein rosig Mägdelein.

Die fährt mit ihrer blanken
Geschliffnen Sichel 'rum,

Und mähet in Gedanken
Die schönen Blümlein um.

Kukuk ruft immer weiter
In's Holz den ganzen Tag,
Und alles prophezeit er,
Was ihr gefallen mag.

— so sieht man wieder, daß selbst der geringste Stoff plastischer Gestaltung fähig ist, und daß das Ueberwiegen des Subjectiven vor dem Objectiven diese selbst dann nicht hindert, wenn der Stoff dem Dichter nichts weiter ist, als was der Stützpunkt dem Rankengewächse. Der Imitator wird niemals so einfache Stoffe wählen, weil sie die größte subjective Zuthat erfordern, an der er keinen Ueberfluß besitzt. Wenn nun aber ein Dichter sogar mit Vorliebe solche Stoffe wählt, die an sich dürftig sind und poetisch nur dann sich darstellen können, wenn sie vom verklärenden Auge des Dichters geschaut werden, so beweist dies eben, daß diese Wahl eine unwillkürliche ist, und daß sein Dichternaturell bestimmender auf dieselbe wirkt, als die Objecte, insoferne dieselben eine Aufforderung an den Poeten richten.

So zeigt sich denn immer wieder, eine wie große Rolle in der lyrischen Dichtungsart die unbewußte Geistesthätigkeit spielt. Eine philosophische Vertiefung in den Gegenstand lehrt uns, daß die Producte echter Dichtkunst nicht angesehen werden dürfen als die freien Werke der bewußten Persönlichkeit des Dichters, sondern daß sie den lebensvollen Werken der Natur nur dann gleichen, wenn sie, wie diese, aus dem Unbewußten auftauchen. Dann aber, wenn nicht der Dichter selbst schafft, sondern die Natur in ihm sich des von ihr selbst geschaffenen Werkzeuges bedient, um ihre organisirende Thätigkeit, die wir in allen ihren Werken bewundern, idealiter fortzusetzen, dann läßt sich auch sagen, daß in solchen Producten der Kunst die Natur sogar übertroffen ist. Denn die Naturwerke sind das Product eines organisirenden Princips, das an der spröden Materie seine Thätigkeit übt. Die natürlichen Dinge drücken die Idee aus, aber sie trüben sie auch. Aus feinerem und bildungsfähigerem Stoffe aber webt die productive Phantasie, und die überorganische Entwicklung der Natur stellt eine höhere Stufe dar, als die organische Entwicklung. Der Traum, wie die Dichtkunst, lehren uns das; sie lehren uns aber auch, daß, was ihnen Fehlerhaftes anhaftet, nicht der Natur als solcher, nicht dem Unbewußten zuzuschreiben ist, sondern vielmehr dem Bewußtsein, welches die natürliche Functionsweise des Genius nur trübt und seine Ohnmacht erfährt, wenn es versucht, auf dem Wege

der äußerlichen Nachahmung der Naturwerke die hohe Künstlerin zu übertreffen.

Es ist der tiefste Blick, der uns in's Innere der Natur gestattet ist, wenn wir die Werkstätte des Genius zu ergründen suchen. Es ist die gleiche Functionsweise, die wir beim Genius, wie bei der Natur bewundern, darum muß die Substanz der Natur selbst schon psychisch gedacht werden. Es kann den Atomen der Materie nicht mangeln, und muß schon potenziell in ihnen liegen, was den höheren Gebilden, wenn sich die Atome zu einem denkenden Organismus zusammengelagert haben, nachweislich zukommt. Die Natur, welche den Genius will, daß er das Schöne bilde, ist selbst eine Künstlerin. Wenn sie das Organ gewollt hat, so hat sie wohl auch die Function des Organs gewollt, und es gilt von ihr, was in wunderbaren Worten Shakespeare selbst, dieser größte dichterische Genius, sagt, indem er den Beifall, den ihm die Menschheit spendet, gleichsam bescheiden ablehnt, und auf diejenige hinweist, der er gelten soll: die Natur:

Perdita:
Ich hörte,
Daß nächst der großen, schaffenden Natur
Auch Kunst es ist, die diese bunt färbt.

Polyxenes:
Sei's,
Doch wird Natur durch keine Art gebessert,
Schafft nicht Natur die Art. So, ob der Kunst,
Die, wie Du sagst, Natur bestreitet, gibt es
Noch eine Kunst, von der Natur erschaffen.
Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
Den edlen Sproß dem allerwild'sten Stamm,
Befruchten so die Rinde schlecht'rer Art,
Durch Knospen edler Frucht. Dies ist 'ne Kunst,
Die die Natur verbessert — mind'stens ändert:
Doch diese Kunst ist selbst Natur.[1]

[1] Shakespeare: Wintermärchen. IV. 3.

IV.

Das Malerische im lyrischen Gedichte.

Der Dichter zwingt die Einbildungskraft des Lesers zur Selbstthätigkeit, in welcher der Erzeugungsproceß des Gedichtes wiederholt wird. Er gibt dem Leser Worte: aber er gebraucht solche Worte, die vom Leser unwillkürlich in anschauliche Bilder umgesetzt werden. Die Reproduction von Seite des Lesers kann nur durch das gleiche Organ geschehen, wie die Production von Seite des Dichters: durch die Phantasie. Nur diese kann die Worte körperlich verdichten.

Davon ist freilich in unserer modernen Lyrik wenig zu finden. Rhetorik, Reflexion, Schwulst und Phrase sind ihre Hauptbestandtheile, und — was noch schlimmer ist — findet doch sein Publikum. ja fast scheint nach dem Recepte Blumauer's gedichtet zu werden in seiner Liebeserklärung eines Kraftgenies:

„Ha! wie rudert meine Seele
In der Empfindung Ocean!
Laute Seufzer sprengen mir die Kehle,
Die man auf zehn Meilen hören kann.

Gleich Kanonenkugeln rollen Thränen
Aus den beiden Augenmörsern mir;
Erd' und Himmel bebt bei meinem Stöhnen,
Und ich brülle schluchzend wie ein Stier.

Wetterstürme der Empfindung treiben
Mich ost-, west-, süd- und nordenwärts,
Meine Seele hat in mir kein Bleiben,
Und es blitzt und donnert mir das Herz."

Bei den Alten verstand es sich so sehr von selbst, daß die Kunst sich an das Auge zu wenden habe, daß sie zwischen bildenden und redenden Künsten kaum unterschieden. Homer wurde von ihnen als der größte Maler gepriesen. „At ejus picturam non poësin videmus" sagt Cicero von ihm.[1])

([1] Cicero: Tusc. V. 39.

Es ist schon oft ausgesprochen worden, daß derjenige Dichter der beste sei, der dem Maler am meisten Stoffe biete. Dies ist indessen nur bedingt richtig. Der Lyriker freilich, insofern er oft nur kleine Landschaftsstücke zeichnet, oder kleine Situationsbilder darstellt, wird die Phantasie des Malers immer anregen. Aber dadurch, daß auch die in der Zeit fortschreitende Handlung das Thema des Dichters ist, gibt er dem Maler keinen Vorwurf. Nur was aus der Bewegung der Zeit herausgehoben und vom Dichter als ruhendes Bild räumlich fixirt wird, ist auch malerisch darstellbar, nicht aber die als bewegliches Bild fortschreitende Handlung. Wenn also nur das räumlich Ausgebreitete und Ruhende, aber nicht das in der Zeit Auseinandergezogene der Malerei zugehört, so ist nicht derjenige der größte Dichter, der dem Maler, sondern der dem Leser die meisten Bilder gibt; denn die Phantasie des Lesers vermag es, der Bewegung zu folgen, und an die Phantasie allerdings muß sich der Dichter wenden, d. h. er muß anschaulich schildern. Malend soll also das Gedicht immer sein, aber es braucht nicht malerisch zu sein. In dieser Hinsicht hat der alte Simonides wohl recht, wenn er die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie eine redende Malerei nennt.

Lessing sagt: „Gegenstände die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei." Und: „Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.[1]" Ferner: „Es bleibt dabei; die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.[2]" Diese apodiktischen Aeußerungen sind wieder ein klarer Beweis dafür, daß die ästhetischen Regeln nicht immer dauernde Geltung beanspruchen können. Die Aesthetik schöpft ihre Regeln aus den vorliegenden Kunstwerken, sie ist eine inductive Wissenschaft; da nun die Poesie selbst entwicklungsfähig ist, so muß es auch die Aesthetik sein. Die wahren Muster deutscher Lyrik hat Lessing nicht mehr erlebt, sonst würde er die obigen Worte nicht so apodiktisch ausgesprochen haben, welche einen guten Theil der Goethe'schen Lyrik aus dem Kunstgebiete ausschließen. Nicht nur Situations- und Genrebilder der Lyrik, die der Dichter, außerhalb stehend, rein objectiv schildert, sind malerisch, sondern sogar reine Empfindungslieder, wenn der Dichter diese Empfindungen zur anschaulichen Darstellung bringt,

[1]) Lessing: Laokoon XVI.
[2]) Lessing: Laokoon XVIII.

sie in die Natur hinaus projicirt. Als Beispiel der einen Art diene Goethe's „Haideröslein", als Beispiel der andern Art das oben citirte „Nachtlied des Wanderers." Sind Lenau's „Schilflieder" nicht darstellbar? Und wenn es bei Heine heißt:

„Am fernen Horizonte
Erscheint, wie ein Nebelbild,
Die Stadt mit ihren Thürmen,
In Abenddämmerung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn;
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor."

so ist die Bewegung aus diesem Liede nicht ganz ausgeschlossen — „kräuselt," „rudert," „hebt sich" —, das Gedicht schließt ferner mit einer Empfindung ab; aber trotzdem gestaltet sich das Lied in der Phantasie des Lesers zu einem anschaulichen, ruhenden Bilde, und jeder Maler wird es darstellbar finden.

Wenn es bei Martin Greif heißt:

Der Zweifler.

Oft beim letzten Abendschein
Schleich' ich in die Kirchen ein.

Durch die kleine Hinterpfort'
Tret' ich an den Gnadenort.

Auf das Treiben wirr und hohl
Thut die Stille ach! so wohl.

Durch die Fenster lang und schmal
Fällt der letzte Sonnenstrahl.

Das ich oft verlästert wild
Starr' ich an, das Kreuzesbild.

Sehnsuchtbang ist mein Gefühl,
Weinend sitz ich in's Gestühl.

so ist hier nur die vierte Strophe rein descriptiv; und doch wird es dem Leser sein, als sehe er einen alten Holzschnitt vor sich, so leicht wird es ihm, das Moment der Bewegung in den Anfangsstrophen zur Ruhe zu bringen.

„Bilde, Künstler! Rede nicht!“ sagt Goethe, indem er mit diesen Worten die Phantasie als das eigentliche Organ des Dichters hinstellt. Aber es soll darum nicht geleugnet werden, daß manche Gedichte, in welchen mehr geredet als gebildet wird, gleichwohl sehr eindrucksvoll wirken können. Ich wähle als Beispiel ein irisches Volkslied, das ausschließlichen Redeinhalt hat:

„Sag mir das Wort, das dereinst mich hat beglückt!
Lang, lang ist's her,
Lang, lang ist's her!
Sing' mir das Lied, das mich einst so sehr entzückt!
Lang, lang ist's her,
Lang ist's her!
Dich und mein Glück all' Du wieder mir gibst!
Weiß ja nicht mehr, wie so lang Du ausbliebst!
Weiß ja nur, daß Du dereinst mich hast geliebt —
Lang, lang ist's her,
Lang' ist's her!

Denk' an Dein Leid, das Du scheidend mir geklagt!
Lang, lang ist's her,
Lang, lang ist's her!
Weißt Du das Wort, das ich weinend Dir gesagt?
Lang, lang ist's her,
Lang ist's her!
Kehre, o kehre zu mir bald zurück!
Bei Dir allein, Dir allein ist mein Glück!
Weiß ja doch, daß Du dereinst mich hast geliebt —
Lang, lang ist's her.
Lang ist's her!“

Indessen unterscheiden sich solche Gedichte denn doch sehr von den bloß rhetorischen Reimereien, die den Hauptbestandtheil unserer modernen Lyrik bilden. Die Worte des obigen Liedes drücken allerdings nur Empfindungen des Dichters aus, aber doch so, daß ein aus der Vergangenheit auftauchendes Phantasiebild zu Grunde gelegt ist; und ist dasselbe auch nur in wenigen Zeilen angedeutet, so genügt dieses doch, um auch die Phantasie des Lesers, bei aller Freiheit, die ihr dabei gelassen wird, zur Thätigkeit anzuregen. Gleichwie aber die Erinnerung des Dichters, wie es der sich wiederholende Refrain andeutet, bei den vorschwebenden Bildern gerne verweilt, so wird auch die Phantasie des Lesers zum Verweilen angehalten.

Was nun gar solche Lieder betrifft, in welchen sich der Dichter in das Centrum eines Naturbildes stellt und die Eigenart seines Empfindens nicht direct durch abstracte Worte schildert, welche die Empfindung beschreiben, sondern nur indirect, indem er die Natur in

seinen Subjectivismus tränkt, so kann hier das Moment der Bewegung ganz unterdrückt und eine rein malerische Wirkung erzielt werden. Dem Leser erscheint hier die Empfindung wie eine aus der Situation sich ergebende Wirkung, die im Objecte begründet ist, und nicht auf der subjectiven Reactionsweise des Dichters beruht; es kann also die Empfindung objectiv malerisch dargestellt werden, weil sie die Tinte ist, womit der Dichter die Scenerie übergossen hat. Gerade dann aber wird in solchen Liedern die höchste Wirkung erzielt, wenn der Dichter als körperliche Gestalt aus der Scenerie ganz verschwindet, während er doch seine ganze seelische Stimmung über sie ausgeschüttet hat. Heine leiht der Natur seine eigene Seele, wenn er sagt:

„Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand." —

oder wenn er von der Lotosblume sagt:

„Der Mond, der ist ihr Buhle,
Er weckt sie mit seinem Licht
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.

Sie blüh't und glüh't und leuchtet
Und starret stumm in die Höh';
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh."

Ebenso Martin Greif in manchen Liedern, in welchen er seine Empfindung so sehr in das äußere Object wieder zurückverlegt, daß der Dichter dem Leser ganz entschwindet, und dieser, indem in ihm ganz die gleiche Empfindung erregt wird, dieselbe rein aus dem äußerlichen Naturbilde ableitet:

Morgendämmerung.

Die Nacht liegt ausgebreitet,
Erquickt die Erde ruht;
Der Mond, der zitternde, gleitet
Hinab in düsterer Gluth.

Noch stehn am Himmelsraume
Gestirne sonder Zahl;

Am fernen dämmernden Saume
Zuckt schon ein purpurner Strahl.

Die Vögel werden munter,
Der Hahn ist längst erwacht;
Leis zieh'n die Schatten hinunter
Hinunter die thauende Nacht.

Das Seelische in der Natur ist eben unsere eigene Seele. In dieser Weise kann uns die Natur zum Symbol sehr verschiedenartiger Empfindungen werden, wenn auch die Empfindung der Liebe, die das Innere des Menschen am tiefsten aufwühlt, es vorzugsweise ist, die, je nach der Stimmung, die sie uns verleiht, ein und dieselbe Landschaft uns bald lachend, bald traurig erscheinen lassen kann. Sehr schön hatte Heine diese symbolisirende Kraft der glücklichen und wieder der unglücklichen Liebe geschildert in den beiden Liedern „Es erklingen alle Bäume" und „Warum sind denn die Rosen so blaß?"

Es kann nicht geleugnet werden, daß die oben erwähnten und andere ähnliche Gedichte, entschieden malerisch wirken, wenn es auch dem Maler oft schwer werden mag, die in ihnen ausgedrückte Empfindung bildlich darzustellen. Es ist richtig: das Werkzeug des Dichters ist die Sprache, die Rede; die Rede aber besteht aus Worten, die sich — für den Leser — in der Zeit folgen, und insoferne kann sich der Leser von der Zeit nicht emancipiren. Daraus folgt aber nur so viel, daß es eben hauptsächlich nur dem Lyriker gegeben ist, eigentlich malerische Bilder zu entwerfen, weil seine Schilderungen einen kurzen Zeitaufwand erfordern. Bei ihm kommt also der unvermeidliche Conflict zwischen dem Consecutiven der Rede und der räumlichen Coexistenz dessen, was er schildert, am wenigsten zur Geltung; trotzdem das Coexistirende in ein Consecutives aufgelöst wird, gilt es doch von solchen Liedern nicht, daß „uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar hiedurch erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird."[1] Obwohl der Lyriker die einzelnen Züge des zu Schildernden nur nach einander vorführt, kann er doch beim Leser, den das Gedächtniß bei so kurzen Schilderungen nicht wohl im Stiche läßt — schon darum, weil er ja nicht abstracte Worte, sondern ein Bild empfängt — einen gleichzeitigen Eindruck hervorrufen, und indem er innerhalb weniger Secunden ihm das ganze Bild gleichsam vormalt, ihn zu einem concentrischen Blicke nöthigen, womit er das nach einander Aufgezählte räumlich zusammenfaßt.

[1]) Lessing: Laokoon XVII.

Es kann dies dem Lyriker um so leichter gelingen, als er ja nur mit wenigen Strichen zeichnet, wie Hogarth in seinen Radirungen, der Phantasie des Lesers das Uebrige überlassend, und als er Worte gebraucht, welche den größtmöglichen malerischen Inhalt haben. Hierzu eignen sich vornehmlich die Adjectiva. Was Aristoteles[1] von Alcidamas sagt, die Epitheten seien bei ihm nicht blos eine Würze der Rede (ἥδυσμα), sondern die Hauptkost (ἔδεσμα), das kann sich auch der Dichter zu Nutze machen. Wenn Homer von dem „pfadlosen" Meere spricht, oder von dem „langhinstreckenden" Tode, so reicht dieser einzige Pinselstrich aus, dem Leser ein Bild zu geben. Auch von unseren großen Dichtern ließen sich zahlreiche Beispiele anführen. Um Martin Greif auch in dieser Hinsicht zu charakterisiren, so ist er in der Wahl seiner Eigenschaftsworte sehr glücklich, seien es nun malerische, oder solche, die eine Stimmung bezeichnen. So in der Strophe:

„Des Erzes weitgetrag'ne Stimmen
Erschallen in den reinen Höh'n;
Die Sterne fangen an zu glimmen
Und fromm verstummet das Getön."

So auch, wenn er vom „morgenstillen Thore," von „regenmüden" Wolken spricht, wenn er die Woge „grün und böse," und die todte Königin im Sarge ein „schmal Frauenbild" nennt ꝛc. Aber auch jene Lieder, in welche Bewegung in der Zeit gelegt ist, die also des Stoffes wegen nicht malerisch im Sinne des Malers wirken können, müssen doch malerisch für den Leser wirken. Sie können ihm nur ein wandelbares Bild geben; aber Anschaulichkeit darf ihnen nicht abgehen.

Dichten heißt verdichten. Nur durch Hinweglassung alles überflüssigen Beiwertes kann es dem Lyriker gelingen malerisch zu wirken, und sogar ein ruhendes räumliches Gemälde in der Phantasie des Lesers zu erzeugen. Er soll verfahren, wie die alten Griechen in ihren Reliefs, in welchen alle Nebendinge nur angedeutet, aber nicht kunstvoll ausgeführt sind, so daß der Blick des Beschauers von den Hauptfiguren nicht abgeleitet wird. Wenn ihm alle einzelnen Züge des Bildes gleichwerthig erscheinen, und mit gleichem Realismus ausgeführt werden, so wird er seinen Zweck verfehlen. Diese Verdichtungskraft zeigt sich bei Greif besonders in den Balladen, hauptsächlich aber in dem auch durch seinen Vocalismus so wirkungsvollem Gedichte:

---

[1]) Aristoteles: Rhetorik III. 3.

Der Königssohn.

Trat ein Hirtenknab'
In den Königssaal
Fürstlich hin,
Weist die Schulter dar:
„Seh't dies Muttermal,
Wer ich bin."

„Wie dies Zeichen klar
Ist mein Recht zumal;
Sprecht nunmehr!"
Und der König sah
Auf sein bleich' Gemahl
Vorwurfsschwer.

„Euren Marschall fragt,
Als er jenesmal
Mit ihm ritt."
„„Den, dem Mord sie sann,
Gab ich mild im Thal
Hirten mit.""

Und die hohe Frau
Saß ein Bild so fahl
Auf dem Thron.
Auf den Bruder da
Springt mit einemmal
Wild ihr Sohn.

Und den kühnen Gast
Mit dem scharfen Stahl
Er erschlug;
In den Marmorsarg
Aus dem Marmorsaal
Man ihn trug.

Aber lang erklang
In dem hohen Saal
Schwert und Schild;
Abends lag im Sarg
Nebenan ein schmal
Frauenbild.

Und der Erb' entkam
In ein wildes Thal,
Kehrte nie.
Und der König starb
Nachts im hohen Saal —
Still war's Früh.

Bayersdorfer sagt über diese Ballade: „In vielen Gedichten tritt ein klangvoller Reim in systematischer Verwendung, ich möchte sagen als maßgebende Tonart auf. Die Ballade „der Königssohn" enthält sieben sechszeilige Strophen, in denen die zweiten und fünften Zeilen durch das ganze Gedicht mit dem gleichen Reime schließen, die ersten und vierten zu diesem Reimlaut in Assonanz stehen, und die dritten und sechsten wechselnd reimen. Noch dazu ist der dominirende Reimvokal das lang nachklingende a, so daß durch diese durchgehende Tonart eine Einheitlichkeit der Wirkung und eine Getragenheit der epischen Stimmung erzielt wird, welche mit der sagenhaften Wunderbarkeit des Stoffes in merkwürdigem Einklang steht." [1]

Unsere modernen Lyriker zeigen es meistens schon durch die ganz unangemessene Länge ihrer Lieder, durch den Widerspruch zwischen der Wortmenge und der Dürftigkeit des Inhalts, wie sehr ihnen diese Verdichtungskraft abgeht, wie unfähig sie sind, sich in der Auffassung

[1]) A. Bayersdorfer: Ein elementarer Lyriker. S. 11.

der Erscheinungen auf das Wesentliche zu beschränken. „Ich habe nicht Zeit, Dir einen kurzen Brief zu schreiben; heute erhältst Du einen langen" schrieb — wenn ich mich recht erinnere — Goethe einst an einen Freund. Jene Dichter machen es ebenso. Der Leser soll das anschauliche Bild nachgestalten; dies wird ihm aber nicht nur erschwert, wenn ihm dabei zu viel Detailarbeit aufgenöthigt wird, sondern er wird auch zum bloßen Copisten gemacht, und indem seiner productiven Phantasie zu wenig zugemuthet wird, langweilt er sich. Es gilt eben auch hier, was Voltaire sagt: Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire.

Wie wenig sagt Greif in dem Liede:

Die Einsame.

Vor meinem Kämmerlein fließet
Ein Wasser bei Tag und Nacht;
Ich seh' ihm zu vom Fenster,
Wenn einsam mein Leid erwacht.

Mir wird so traurig zu Muthe
Bei seinem eiligen Lauf;
Die Wellen ziehen hinunter
Und kommen nimmer herauf.

Ein Mädchen am Fenster sieht in den vorübereilenden Bach, — dies ist Alles! Aber die productive Phantasie des Lesers wird angeregt, sie faßt dieses Bild als gegebene Wirkung auf, und bewegt sich — wie wir es bei den teleologischen Träumen gesehen haben — durch eine ganz ihr selbst überlassene Bilderreihe auf das Schlußbild dramatisch zu. Ebenso macht es Heine in der Ballade: „Es war ein alter König &c."

Die Einbildungskraft des Lesers soll also immer im Sinne einer productiven Selbstthätigkeit angeregt werden. Es ist Sache des Dichters, dieselbe dabei so zu leiten, daß der Leser, obwohl ihm nur die nöthigsten Anhaltspunkte gegeben werden, das gleiche Bild schöpferisch erzeugt, das dem Dichter selbst vorgeschwebt hat. Die Einbildungskraft des Lesers wird zugleich angeregt und gezügelt, daß sie die Schönheitslinie nicht überschreite. Der schöpferische Erzeugungsproceß, der im Dichter vorgegangen, ist in dieser Hinsicht eine Art geistiger Parthenogenesis, indem das Kunstwerk vom Leser nicht als Fertiges einfach aufgenommen wird, sondern nur unter selbstthätiger Mitbetheiligung seiner productiven Phantasie in seiner Vorstellung zu Stande kommt.

Wie das Kunstwerk überhaupt, so charakterisirt sich auch das lyrische Gedicht selber durch seine Wirkung auf das Gedächtniß. Wenn

es richtig ist, daß beim echten Lyriker die Lieder durch eine Art geistiger Reflexbewegung unwillkürlich hervorquellen und in schon mehr oder weniger vollendeter Gestalt aus dem Unbewußten auftauchen, dann wird zwar seine lebhafte Erinnerungskraft die ihm vorgeschwebten Bilder und Gestalten sogar nach langen Jahren wieder leicht reproduciren können, aber bei der Leichtigkeit und Mühelosigkeit seiner Conceptionen wird sich der sprachliche Ausdruck dem Gedächtnisse nicht so tief einprägen, wie bei dem bloßen Versschmied, dem die Geburtswehen seines Gehirns im Bewußtsein verlaufen, der sein Werk nur durch mühsame Combination zu Stande bringt und bis zur Vollendung unzählige Mal die einzelnen Theile recapitulirt hat. So kann es uns nicht Wunder nehmen, daß, wie es die Erfahrung bestätigt, der wirkliche Dichter kein Gedächtniß für seine Producte hat, während der Talmipoet stans pede in uno seine sämmtlichen Gedichte zu recitiren vermag. Die Unwillkürlichkeit der Production ist von weit geringerer Wirkung auf das Gedächtniß des Producenten begleitet, als angestrengtes Suchen. Anders aber verhält es sich hinsichtlich der Gedächtnißwirkung auf den Leser. Wie der Bildhauer in seinen plastischen Werken, wie der Dramatiker und Romanschreiber in seinen Figuren, ja wie die Natur in ihren Landschaften, so wirkt auch der Lyriker auf das Gedächtniß um so mehr ein, je mehr er Künstler ist. Je lebhafter die Einbildungskraft des Lesers erregt wird, desto treuer wird er im Gedächtniß das ihm anschaulich vorgeschwebte Bild aufbewahren. An Landschaften von charakteristischem Gepräge erinnern wir uns, auch wenn wir sie nur einmal geschaut, nach Jahren noch mit Leichtigkeit. Wer auch nur einmal am Golfe von Neapel gestanden, die von der Pinienwolke gekrönte Duftmasse des Vesuv im Sonnenglanze gesehen, und mit seinem Auge an den energischen Contouren herumgetastet hat, womit die Felseninsel Capri aus dem Meere aufsteigt, wird dieses Bild von so charakteristischem Gepräge nicht mehr vergessen können. Wer einmal nur von Walter Scott die farbenreichen Bilder sich hat vorführen lassen, die er in den besseren seiner Romane schildert, und sich bekannt machte mit den so plastisch anschaulichen Figuren, die sich in diesen Bildern bewegen, dem werden diese Figuren in der Erinnerung noch nach Jahren voll Leben gleichsam zur Thüre hereintreten, und er wird nicht etwa nur in abstracter Weise an diesen oder jenen Charakter denken; wir erkennen anschaulich die Personen wieder als dieselben, wie wir sie ehemals gesehen. In einfachen Scenen versteht es Scott, das ganze innere Wesen seiner Figuren sich nach außen kehren zu lassen, in jeder Situation wieder eine andere Seite ihres Charakters aufzudecken, sodaß wir schließlich

auf's Genaueste mit ihnen bekannt sind, und sie kaum je aus dem Gedächtnisse verlieren. Anders bei den gewöhnlichen Romanen. Nach wenigen Wochen schon beginnen die Figuren derselben in unserer Erinnerung zu verblassen und bald sind sie uns zu unterweltlichen Schatten verblichen, während höchstens vom Gange der Handlung, insoferne sie spannend gewesen sein sollte, Einiges bewahrt wird.

Denke ich z. B. an die „Braut von Lammermoor", dann gestalten sich Ravenswood, Lady Ashton und insbesondere der alte Kaleb wieder vor meinen Augen; und doch ist mir diese Lectüre um viele Jahre älter, als etwa die der „Ritter vom Geiste", von welchen es mir doch unmöglich ist, auch nur eine Figur mir wieder zu vergegenwärtigen. Wenn die Astronomen das Teleskop auf einen kosmischen Nebel richten, ohne es zu vermögen, denselben in Sterne aufzulösen, so kann dies am Object oder am Instrumente liegen; sie enthalten sich also eines Urtheils über die objective Beschaffenheit des Nebels. Wenn aber mit dem gleichen Instrumente ein entfernterer Nebel sich in Sterne auflöst, dann wissen sie, daß der zuerst untersuchte ein wirklicher Nebel war. Ebenso müßte es vorerst unentschieden bleiben, ob das Nebelige und Schwankende, in dem mir die Gutzkow'schen Romanfiguren erscheinen, an mir liegt, oder am Schriftsteller, wenn nicht das viel älteren Eindrücken gegenüber weit treuere Gedächtniß mir verriethe, daß die Ursache nicht subjectiv, sondern objectiv ist, und daß eben Gutzkow keine beseelten Gestalten mir vorgeführt hat, sondern wesenlose Schatten, die nur ein Scheinleben führen. Was eben nicht lebensfähig producirt worden ist, kann auch nicht lebensfähig reproducirt werden. So kann also dem Gedächtnisse eine Art kritischen Vermögens zugeschrieben werden, das als Surrogat ästhetischen Urtheils uns sehr richtig zu leiten vermag. Und auch dem lyrischen Dichter gegenüber wird unser Gedächtniß um so treuer sein, je mehr er es versteht, mit großer Verdichtungskraft plastische Bilder vor unser Auge zu stellen, mit je festeren Umrissen er seine Figuren zeichnet, je klarer die Empfindungsweise ist, die er an ihnen herauskehrt, und die unsere Mitempfindung in sehr ausgesprochener Weise erregt hat.

So werden die Schöpfungen des echten Dichters dem Gedächtnisse des Volkes eingeprägt bleiben, wie es die zahlreichen, auf uns gekommenen Volkslieder beweisen und noch mehr die Homerischen Gesänge bewiesen haben. Nicht die ästhetische Kritik allein ist es, der ein Urtheil zusteht über den Werth dichterischer Schöpfungen, sondern auch der im Stande literarischer Unschuld befindliche Leser, wenn ihm nur ein natürlich empfindendes Herz im Busen schlägt,

wird je nach dem Eindrucke, den er erfährt, darüber reden können. Wenn das Gelesene sich seiner Phantasie und seinem Gedächtnisse fest einprägt, wenn ihm bei der Lectüre der Sinn für Poesie vielleicht allererst und in müheloser Weise aufgegangen ist, wenn er das vom Dichter tief Empfundene lebhaft mitempfindet, dann wird er die Echtheit solcher Poesie instinctiv herausfühlen, auch wenn er es durchaus nicht vermögen sollte, die Blumen gleichsam analytisch zu zerpflücken; er wird aber auch umgekehrt das Recht haben, solche Poesie abzulehnen, die ihn kalt läßt.

Es ist eines der besten Merkmale wahrhaft poetischer Lieder, wenn sich Inhalt und Form in ihnen decken. Wie bei den organischen Producten der Natur, so muß auch bei künstlerischen Producten, die tief aus dem Unbewußten auftauchen, der Inhalt von selbst die ihm angemessene Form finden. Diese Angemessenheit ist daher das sicherste Kriterium müheloser Conception. Inhalt und Form, im Unbewußten noch ungetrennt und zu organischer Einheit verbunden, fallen erst dem reflectiven Bewußtsein auseinander. Diese Uebereinstimmung fehlt daher sehr oft bei Dichtern, deren Bewußtsein die mangelnde Genialität ersetzt; der Act, in dem sie den Stoff produciren, ist ihnen nicht gleichzeitig und identisch mit dem, in dem sie nach der Form suchen, sondern es sind oft aufeinander folgende Acte.

Es ist sehr schwer, dieses Verhältniß an Beispielen zu erläutern, und es gehört eine feine poetische Empfindung dazu, aus dem Rhythmus eines Liedes herauszufühlen, wie sich Stoff und Form aneinanderfügen. Uebrigens könnte die Behauptung, daß der gleiche Stoff, in eine andere Form gegossen, den gleichen Eindruck hervorbringen würde, nur durch das thatsächliche Experiment erwiesen werden; es würde aber sicherlich Producten echter Poesie gegenüber das Experiment mißlingen. Hiervon aber abgesehen, bleibt, um die natürliche Ungetrenntheit von Stoff und Form zu erläutern, nichts anderes übrig als solche Beispiele zu wählen, wo die unbewußt getroffene Form im Verlaufe des Gedichtes gegen die Regel verlassen wird. Wenn es sich zeigt, daß solche Regelwidrigkeit den poetischen Eindruck nicht nur nicht schädigt, sondern ihn erhöht, während doch der Dichter augenscheinlich nur instinctiv die Form verlassen hat, so wird hierdurch die natürliche Ungetrenntheit von Stoff und Form in der unbewußten Production an's Licht gezogen und in Parallele gestellt mit der gleichen Thätigkeit der organisirenden Natur.

Die bange Erwartung, in welcher (in der Ballade: Der Taucher) der König und seine Ritter vor dem Wasserschlunde stehen, nachdem

sich der Knappe hineingestürzt, macht Schiller dem Leser fühlbar durch die lange Schlußzeile in der Strophe:

„Und hohler und hohler hört man's heulen,
Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen."

In dem oben citirten „Schicksalsliede Hyperions" hat Hölderlin die Schlußzeile über alle anderen der Strophe hinaus verlängert, indem er so für die Phantasie des Lesers die lange Dauer des Falles anschaulich darstellt. In solchen Gedichten wird also durch die Form selbst des Gedichtes das erreicht, was in der Declamation durch gedehnten Vortrag erreicht wird, wie etwa in den Zeilen aus Schiller's „Kassandra":

„Und geschmückt mit Lorbeerreisern,
Festlich wallet Schaar auf Schaar
Nach der Götter heil'gen Häusern,
Zu des Thymbriers Altar."

Der Vortragende wird hier durch die Dehnung seiner Worte die Länge des Zuges gleichsam zur anschaulichen Darstellung bringen. Zuweilen aber bedient sich der Dichter zu dem gleichen Zwecke des gerade entgegengesetzten Mittels, nämlich einer auffallenden Verkürzung, indem er eine ganze Zeile durch ein einziges Wort ausfüllt, das den Vortragenden zu langem Verweilen nöthigen soll. Im „Lied von der Glocke" sagt Schiller von der auflodernden Flamme:

„Und als wollte sie im Wehen
Mit sich fort der Erde Wucht
Reißen in gewalt'ger Flucht,
Wächst sie in des Himmels Höhen
Riesengroß!"

Ja, im „Handschuh" finden wir in der gleichen Strophe Verkürzung und Verlängerung zu gleichem Zwecke angewendet:

„Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt
Und sieht sich stumm
Rings um."

Wenn es bei Goethe heißt:

„Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh:
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde, —
Warte nur, balde
Ruhest Du auch."

— so wirkt die plötzlich eintretende Verlängerung der drittletzten Zeile sehr effectvoll; man fühlt es heraus, das vornehmlich das langandauernde Schweigen der Natur den Dichter erregt hat, und sieht ihn versunken in ihrem Anblick lange vor ihr stehen. Wie Goethe hier gleichsam das Ohr des Lesers sinnlich, wenn auch in negativer Weise, beeinflußt, so Greif gleichsam das Auge in einem seiner Seelieder:

„Tausend Sterne über mir,
Stille, stille ist es hier.
Gegen Morgen neblig schwach herauf
Steigt des Mondes schmale Sichel auf."

Das langsame Heraufrücken der Mondessichel, dem der Dichter in Gedanken versunken zuschaut, ist hier in der Form vortrefflich wiedergegeben; es wird dem Leser gleichsam versinnlicht, indem er durch eine größere Wortanzahl in den verlängerten Zeilen unerwarteter Weise in Anspruch genommen wird. Ebenso wirksam ist es, wenn er das „kranke Mägdlein" zur Hexe sagen läßt:

„Wolltest ein Pflänzlein suchen aus
Und mir ein Tränklein brau'n daraus.
Doch ich glaub', es hilft nicht mehr,
Schon zu lange und zu sehr
Quält es mir das Herz so bange
Und so wild,
Und ich glaub', kein Pflänzlein im Wald
Heilt mein Herz, kommt er nicht selber bald
Hilfreich mild."

Abgesehen davon, daß im Rhythmus der ganzen Strophe sich die Gemüthsunruhe bald hervorbrechend, bald verhalten widerspiegelt, wirkt die, sicherlich ganz instinctiv getroffene, Verlängerung der Zeilen gegen den Schluß sehr effectvoll. Der Dichter konnte kein wirksameres Mittel finden, das Mädchen verweilend und ganz verloren in den Gedanken an den Geliebten vorzuführen, als indem er den Leser bei den betreffenden Versen länger verweilen läßt. Auch die Lieder „In der Fremde", „Erwartung" wären in Hinsicht auf rhythmische Darstellung der Gemüthszustände nachzusehen, und zeigen, daß eine lebhaft vorgestellte Empfindung beim Dichter unwillkürlich den adäquaten sprachlichen Ausdruck findet, wie wir bei jeder lebhaft vorgestellten Situation nicht nur die entsprechenden Worte denken oder sogar sprechen, sondern auch die entsprechende Lebhaftigkeit und Modulation der Rede haben. Auch hier decken sich Form und Inhalt in unbewußter Production.

So zeigt sich auch in Bezug auf die Form des Kunstwerkes, bis in die letzten Spitzen desselben, jene naive Unmittelbarkeit, die wir an

den Producten der Natur bewundern. Der echte Dichter, wenn er eine klare, ruhig ablaufende Empfindung schildert, wird dazu mit instinctivem Zwange den gleichmäßigen Rhythmus anwenden, wogegen Unruhe der Empfindung auch in der Bewegung des Rhythmus ihren äußerlichen Ausdruck finden wird. Der Reim aber, bald in dieser, bald in jener Weise angewendet, unterstützt noch die Wirkung, indem er dem, was der Dichter schildert, den Schein einer gewissen objectiven Naturnothwendigkeit verleiht; es entsteht ein Gefühl in uns, daß, wenn diese Nothwendigkeit nicht wäre, der Reim sich nicht so von selbst einstellen könnte, was er beim Dichter allerdings thun soll. Der Reim vermehrt die Ueberzeugungskraft der Sprache.

Der Gesichtssinn ist der reichste Sinn, durch den wir mit der Außenwelt in Verbindung treten; er ist aber nicht der einzige. Aus diesem Grunde sollte daher die Anforderung an den Dichter nicht dahin gehen, malerisch, sondern sinnlich zu schildern, wobei freilich zuzugeben ist, daß die Eindrücke, welche uns die übrigen Sinne liefern, nicht nur relativ sehr arm, sondern auch sehr unbestimmten Inhalts sind. Unsere Sprache besitzt fast keine Worte, um z. B. die Gerüche in ihren Unterschieden zu bezeichnen, und die Lyrik würde wenig an sinnlicher Frische verlieren, wenn sie etwa von duftenden Blumen nicht mehr reden dürfte. Reichlicher dagegen sind die Eindrücke, welche das Gehör empfängt; die fröhlichen und klagenden Vogelstimmen kann der Dichter so wenig entbehren, als den donnernden Anprall der Meereswogen; er würde Unrecht thun, den Sturm blos durch das Jagen der Wolken und das Wandern der schäumenden Wogen zu schildern.

Wenn z. B. Ossian sagt:

„Wogen peitschten die schlammigen Klippen,
Es brüllte die Kraft des Meeres —[1])"

so liegt darin ein Detail von sinnlicher Frische, das der Maler, der im Uebrigen die größere Anschaulichkeit voraus hat, doch nur indirect und abgeschwächt erreicht, und gar nicht erreichen würde, wenn uns nicht der anschauliche Sturm associativ mit Meerestosen und Windgeheul verbunden wäre.

Wenn Heine sagt:

„Der Stern blieb steh'n über Josef's Haus,
Da sind sie hineingegangen.
Das Oechslein brüllte, das Kindlein schrie,
Die heiligen drei Könige sangen —"

---

[1]) Ossian: Der Krieg von Innisthona. 238.

so wirkt dies sehr sinnlich, trotzdem die ganze Komik auf Tönen beruht; und wenn es bei Platen heißt:

„Allzuschwer fast schwebte der Rachedämon
Ueber Rom's Haupt, Rache, daß einst des frechen
Priesters Goldsteigbügel an Hohenstaufens
Eiserne Hand klang.[1]“

so verleiht er der Vorstellung durch diesen realistischen Zug eine viel größere sinnliche Frische, als wenn er Bügel und Hand nur für das Auge des Lesers in Beziehung gebracht hätte.

Bei Martin Greif findet sich eine Strophe:

„Sonntag ist heute
Doch kein Geläute
Verkündet ihn.[2]“ —

welche beweist, daß der Dichter, wie er von dem Dunkel der Nacht reden kann, so auch in Bezug auf das Gehör sogar durch Negationen schildern kann; ja in dem bereits citirten Gedichte Goethe's „Wanderers Nachtlied“ liegt sogar der ganze Schwerpunkt des Gedichtes in der Zeile:

„Die Vögelein schweigen im Walde.“

---

[1]) Platen: Die Pyramide des Cestius.
[2]) Greif: Sonntag auf dem Meere.

V.

Die ästhetische Anschauung der Linie.

Wenn ich vor einem Berge stehend meine Blicke an seinen Umrissen fortgleiten lasse, wie er vom Boden zum Gipfel ansteigt, so werde ich, wenn ich keine steilen Linien sehe, sagen: der Berg steigt allmählich an, oder: der Berg steigt sanft an. Beide Ausdrücke sind sehr merkwürdig, und sie verdienen, als übrigens nur beliebig gewählte Beispiele aus einer zahlreichen Classe, umsomehr eine Untersuchung, als nur durch Eindringen in den Geist der Sprache der Proceß des ästhetischen Anschauens klar gemacht und der unersprießliche Streit zwischen der formalistischen und idealistischen Aesthetik entschieden werden kann. „Der Berg steigt allmählich an." Wie kommt die Sprache dazu, zur Bezeichnung eines räumlichen Verhältnisses ein Wort anzuwenden, welches ein zeitliches Verhältniß ausdrückt? Es scheint nur eine Antwort zu geben: Indem mein Auge die Umrisse verfolgt, ist es genöthigt, sich allmählich zu erheben — ein zeitlicher Act; diese Thätigkeit des Auges übertrage ich auf das Object, und als ob der Berg selbst, etwa wie eine Woge, eben im Begriffe sei, sich zu erheben, sage ich: er steigt allmählich an.

Wenn wir die Lyrik auf dieses hin prüfen, werden wir finden, daß sie von Beispielen wimmelt, in welchen die Thätigkeit des Auges in der Verfolgung von Linien auf das Object, als eine Thätigkeit des letzteren, übertragen wird, und immer werden wir diejenigen Ausdrücke, durch welche das Object, als sich eben erst gestaltend, bezeichnet wird, ästhetischer finden, als solche, die das bereits gestaltete beschreiben. Es scheint aber, daß solche Ausdrücke, die nicht nur bei Dichtern, sondern auch in der Umgangssprache gebräuchlich sind, in letztere nicht erst von jenen her übergegangen sind, sondern schon in der Sprachenbildung entstanden. Im Französischen drückt das Wort montagne die Thätigkeit des Ansteigens (monter) aus. Wenn ich sage: der Leichenstein hebt sich über dem Grabe, der Epheu quillt über die

Mauern, so ist dieses schöner, als zu sagen: der Leichenstein steht auf dem Grabe, der Epheu hängt über die Mauer herab. Die Dichter sind also durch ihren künstlerischen Instinct dazu getrieben, gleichsam Bewegung in die starre Natur zu bringen, indem sie das Object nicht als fertige Erscheinung schildern, sondern es gleichsam entstehen lassen:

„Wo manche Burg die grauen Wände
Emporhebt aus den grünen Blättern ꝛc."
(Byron: „Childe Harold." III. 55.)

„Wenn sich mählich der Wald dehnet, der Strom sich regt,
Schon die mildere Luft leise vom Mittag weht ꝛc."
(Hölderlin: „Die Liebe.")

„Die dunkle Lockenfülle,
Wie eine seelige Nacht
Von dem flechtengekrönten Haupt sich ergießend,
Ringelt sich träumerisch süß
Um das süße blasse Antlitz."
(Heine: „Der Schiffbrüchige.")

„Um's Haupt strömt ihr das weiche Gelock."
(Ossian: „Fingal" IV. 231.)

So sagt auch Homer von Athene, die dem Odyssens ein jugendliches Ansehen gab, geradezu:

„Siehe, da schuf ihn Athene, die Tochter des großen Kronion,
Höher und jugendlicher an Wuchs, und goß von dem Scheitel
Ringelnde Locken herab, wie der Purpurlinien Blüthe."
(Odyss. VI. 229.)

„Die Blumengesichter,
Sittsam umschlossen von schwarzen Mützchen
Und hervorquellendem Goldhaar."
(Heine: „Seegespenst.")

und wiederum:

„Wilde große Augen, und die Stirne
Umwogt von schwarzer Lockenfülle."

Ja Taubert („zum Tanz") spricht geradezu vom „Katarakt" der Flechten.

In der Anthologie übersetzt Jacobs das Fragment eines griechischen Dichters, worin es heißt:

„Sieh', wie ergießt und verschlingt sich das Haar reichlockigen Epheus;
Und sein grünes Geflecht kränzet die Wiesen umher."

In diesem Sinne erklärt es sich, daß griechische und lateinische Dichter mit Vorliebe den Haaren und den Pflanzen Verba der Bewegung, ja z. B. dem Epheu sogar Organe der Bewegung beilegen.[1]

[1] Heyse: Poetische Personification. I. 85–86.

Dasselbe Princip ist maßgebend, wenn Lenau sagt:

„Die Rebe nach dem Fenster klomm
Mit ihren gold'nen Trauben."
(„Reiseempfindung.")

„Im Haine sprang von Baum zu Baum die Röthe,
Sie wiegte sich auf Wipfeln, mischte froh
Sich in den Wellentanz, der zum Geflöte
Der Nachtigallen rasch vorüber floh." („An Fr. Kleyle.")

„Sprang über's ganze Haideland
Der junge Regenbogen."
(„Die Haideschänke.")

Dieser letztere Ausdruck findet sich auch bei Schiller:

„Leicht, wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Sehne,
Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom —"
(„Der Spaziergang.")

wo indessen die erste Metapher durch das Anfügen einer zweiten wieder verdorben wird, weil diese ein ganz anderes Bild giebt, nämlich die Gerade statt des Bogens.

In allen diesen Fällen ist die Thätigkeit des Auges in's Object verlegt, und wenn man näher zusieht, so wird man dieses Verfahren auch in Versen finden, wie:

„Luftig, wie ein leichter Kahn
Auf des Hügels grüner Welle,
Schwebt sie lächelnd himmelan
Dort die friedliche Kapelle."
(Lenau: „Die Wurmlinger Kapelle.")

„Des Waldes Riesen
Heben höher sich in die Lüfte, um noch
Mit des Abends flüchtigen Rosen sich ihr
Haupt zu bekränzen."
(Lenau: „Abendbilder.")

Wenn ferner Lenau in der „Wanderung im Gebirge" sagt:

„Behaglich streckte dort das Land sich
In Eb'nen aus, weit, endlos weit.
. . . .
Hier stieg es plötzlich und entschlossen
Empor, stets kühner, himmelan" —

so wird es jedem Leser unmittelbar fühlbar, daß das über die Ebene schweifende Auge des Dichters, durch einen Gebirgszug aufgehalten, zur Erhebung genöthigt wurde. Das Wort „plötzlich" steht dabei im Gegensatze zu dem Eingangs erwähnten „allmählich", ist also vom

Dichter gewählt worden, um die Steilheit des Aufsteigens auszudrücken; auch wird jeder Leser unwillkürlich diese Phantasievorstellung erfahren. Wenn hierüber der geringste Zweifel bestehen könnte, so würde ihn ein anderer Vers Lenau's heben, wo er sagt:

„An den Thürmen steil und plötzlich
Hebt sich eine Felsenmasse —"

(„Cisteron.")

wo das Wort „plötzlich" dem Bilde gar keinen neuen Zug verleiht und nur als Pleonasmus erscheint. Wenn Uhland sagt:

„Der Himmel bläulich aufgeschlagen —"

(„Die sanften Tage.")

so wirkt dieser Ausdruck ästhetisch, weil uns der Dichter gleichsam nöthigt, statt in gerader Richtung in die Höhe zu sehen, den Blick am weiten Himmel fortschweifen zu lassen. Noch kühner aber drückt er sich aus in dem Gedichte „Das Schloß am Meere":

„Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Fluth
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Gluth."

Da der Dichter schon vorher angedeutet hat, daß das Schloß auf Felsen steht, gelingt es ihm, mit diesen wenigen Zeilen die ganze Eigenthümlichkeit des Baues uns zu veranschaulichen. Wie der Fels selbst, worauf er steht, heben und senken sich auch die Mauern und Thürme; wir haben ein mittelalterliches Schloß vor unserer Phantasie, an dessen Umrissen der Blick auf und niedergleitet. So verlegt auch Shelley die Bewegung des Auges in das Object als Thätigkeit desselben, wenn er sagt:

„Am öden Strand Chorasmiens, wo sich trübe
Die Wüste faulender Moräste dehnt,
Hemmt endlich er den Schritt."

(„Alastor.")

„Sieh', wo der Engpaß gähnend weit sich dehnt,
Stürzt schroff hinab der Berg."

(Ebenda.)

„Wo das umschattende Gebüsch zurückweicht
Und eine kleine grüne Matte läßt,
Schließt sich die Bucht."

(Ebenda.)

Sehr schöne Verse dieser Art finden sich bei Hölderlin; der über das Gebirge gleitende Blick will gar nicht zur Ruhe kommen, wenn er sagt:

„Fernhin schlich das hag're Gebirg, wie ein wandelnd Gerippe" —
(„Der Wanderer.")

oder:

„Wo himmelhoch Gebirg,
Deß' tausendjährigen Scheitel ew'ger Schnee,
Wie Silberhaar des Greisen Stirne, kränzt,
Umschwebt von Wetterwolken und von Adlern,
Sich unabsehbar in die Tiefe dehnt."
(„An Hiller.")

„Und, wie die Kinder hinauf zur Schulter des herrlichen Ahnherrn,
Steigen am dunklen Gebirg' Vesten und Hütten hinauf.
. . . .
Aber unten im Thal, wo die Blume sich nährt von der Quelle,
Streckt das Dörfchen vergnügt über die Wiesen sich aus."
(„Der Wanderer.")

Daß solchen Ausdrücken immer die Bewegung des Auges untergelegt ist, zeigt sich sehr deutlich auch bei Greif:

„Doch nun sah ich steile Felsen
Wachsen aus zeriss'ner Wand,
Fern den Wasserfall sich wälzen,
Wie ein wallend Silberband."
(„Reise in die Berge.")

„Wild zeriss'ne Felsenzacken,
Von vergilbtem Moos bedeckt,
Steigen auf, wie Schwefelschlacken,
Riesenhaft emporgereckt."
(„Auf dem Bergpaß.")

„Da, im Grau der Nebeldüfte
Winkt es tröstlich aus dem Strom;
In die abendlichen Lüfte
Steigt ein wunderbarer Dom."
(„Rheinfahrt.")

Wie sehr ein Vers durch solche Ausdrücke, die dem Auge eine Bewegung abnöthigen, an sinnlichem Effekt gewinnt, ist sehr ersichtlich, wenn wir ein anderes Wort dafür setzen, und etwa sagen:

In den abendlichen Lüften
Steht ein wunderbarer Dom

oder — was übrigens schon wieder viel besser ist:

Aus den abendlichen Lüften
Taucht ein wunderbarer Dom.

„Rings fallen die Wände
Aus riesiger Höh';

Ihr düsteres Ende
Beschattet den See."

(„Ein Abend am See.")

Wie hier durch den Ausdruck „fallen" die senkrechte Linie der Augenbewegung angedeutet ist, so in den früheren Beispielen die horizontale; die wellenförmige aber, wenn Hölderlin das „wogende Gebirge" seiner Heimath begrüßt; indem sein Auge über die Hügel schweift, wird es zu einer Bewegung genöthigt, als folge es dem Gewoge des Oceans, und durch Uebertragung der Bewegung auf das Object ergiebt sich von selbst der schon ganz eingebürgerte Vergleich des Gebirges mit dem wogenden Meere.

Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren; die bisherigen genügen aber wohl schon, um für die Beantwortung der Frage eine Basis zu gewinnen, ob die ästhetische Wirkung derselben von der formalistischen Aesthetik der Herbartischen Schule erklärt werden kann. Diese Frage ist entschieden zu verneinen.

Wenn die formalistische Aesthetik alle Schönheit in mathematische Verhältnisse, in Linien und Oberflächen auflösen will, so hat dagegen schon diese kurze Untersuchung gezeigt, daß nicht einmal die Linie selbst Object ästhetischer Anschauung werden kann, außer in ihrem Verhältnisse zu der Bewegung, die sie dem Auge des Beschauers abnöthigt. Die Linie an sich ist weder schön, noch häßlich; sie wird es erst in ihrer Beziehung zu einem Auge, das an ihr fortgleitet. Dieses aber ist hier wiederum nur dadurch zu erklären, daß diese Thätigkeit des Auges in irgend einer Beziehung zu unserer Empfindung steht. Wäre diese Thätigkeit für das Auge vollkommen indifferent, so würde es zu keiner ästhetischen Auffassung von Linien kommen.

Wie kommt es nun aber, daß der Beschauer, wenn sein Blick bestimmten Linien nachfährt, je nach der Qualität dieser Bewegung erregt wird? Vorerst ist klar, daß in der That diese erforderliche Bewegung es ist, worauf die ästhetische Lust oder Unlust beruht. Dies zeigt sich sehr deutlich darin, daß die ästhetische Erregung sowohl in den durch die angezogenen Beispiele charakterisirten Fällen eintritt, in welchen die Bewegung vom Subject als Augenthätigkeit ausgeht, wie auch in anderen Fällen, wenn das Object selbst sich bewegt. Im höchsten Grade ist dieses z. B. der Fall in den Versen Goethe's:

„Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimath strebt." (,,Faust.")

Nach den bisherigen Erläuterungen kann dieses auch gar nicht mehr befremden; denn es hat sich ja gezeigt, daß der ästhetische Act erst dadurch zu Stande kommt, daß wir die subjective Bewegung der Augen in eine objective der Erscheinung verwandeln. Es kommt also auf das Gleiche hinaus, ob mein Auge der Linie des Regenbogens folgt, oder ob ich etwa einen Vogel eine solche Linie beschreiben sehe.

Wie also kann Bewegung, sei es objectiv oder subjectiv, ästhetisch erregen?

Greifen wir zu unserem ersten Beispiele zurück. Es wurde eingangs erwähnt, daß zur Characterisirung einer Berglinie gesagt werden könnte: er (der Berg) steigt allmählich an, oder: er steigt sanft an. Der letztere Ausdruck ist noch zu analysiren, und er kann nach den bisherigen Ausführungen nur bedeuten, daß die Linie, in der er sich vom Horizonte abhebt, das Auge zu einer Bewegung nöthigt, die diesem wohlthuend ist, dem Bau des Auges entspricht und keine ungewohnte Thätigkeit der Augenmuskeln erfordert. Wer je von der Stadt Rom aus über die Campagna hinweg nach den Albanerbergen sieht, wird sich an der schönen Linie erfreuen, in welcher von der Spitze des Monte Cavo aus das Gebirge langgedehnt nach der Ebene hinunterzieht; es ist, wie wenn man, mit der Hand daran herunterfahrend, nicht die geringste Unebenheit empfinden könnte. Nehmen wir nun aber an, es wäre der Schwung dieser Linie in der Mitte durch einen verzerrten Gebirgshöcker unterbrochen, so würde der ästhetische Eindruck verloren gehen, das Auge des Beschauers würde über den Höcker stolpern, d. h. es würde die angefangene Bewegung gegen sein Erwarten plötzlich einstellen müssen und sich unfreiwillig aufgehalten sehen.

Es kommt aber noch ein weiteres hinzu, um zu zeigen, daß es sich in der ästhetischen Anschauung keineswegs um den bloßen Verlauf der Formbegrenzung unbewegter Objecte, oder um die Bewegungsbahn bewegter Objecte handelt. Erst in der Gefühlssphäre des Individuums kommt der ästhetische Act zu Stande. Er selbst bewegt sich in der Phantasie an den Grenzlinien und auf den Bewegungsbahnen fort. Einen mit den Augen überwundenen steilen Anstieg habe ich auch mit dem Phantasieleibe überwunden, und wenn ich den Raubvogel langsam seine Kreise in der Höhe ziehen sehe, nehme ich gleichsam selber daran Theil, und empfinde es als eine angenehme Selbstbewegung; würde dagegen der Vogel in unregelmäßigen, kurzen Zick-Zack-Bewegungen hastig hin- und herschießen, so würde mein Phantasieleib gleichsam vom Teufel in der Luft gebeutelt werden. Nur aus der sympathischen Mitbetheiligung des Phantasieleibes an einer objectiven Bewegung erklären sich Verse, wie:

„Berge, überragt von Schrofen,
Alpenhörner, fremd und wild,
Thäler, weit der Sehnsucht offen,
Wie ein friedlich Traumgefild!“
(Greif: „Reise in die Berge.“)

Nur so erklärt es sich ferner, daß Greif in dem sehr charakteristisch „Geistesflug“ betitelten Gedichte:

„Gebirg und Wolkenzug
Erhaben glüh'n.
Wär doch des Adlers Flug
Auch mir verlieh'n!

Wär' ich in's Element
Der Luft gebannt,
Daß ich mich heben könnt'
Ueber Berg und Land!“

die erhebende Wirkung des Geistesflugs auf das Gefühl mit den Worten schildert:

„Schwebt ich im Abendroth
Der Bande frei!
Noch fänd' ich, wie dem Tod
Zu trotzen sei.

Thät' nicht der Sonne gleich,
Die dort noch blinkt,
Und trüb' in's Nebelreich
Hinuntersinkt.“

Es zeigt sich aber freilich oft, daß das sehnende Verlangen der menschlichen Seele, die mit den Berglinien emporstrebt, oder an dem Fluge des Adlers sich mitbetheiligt, eine genügende Befriedigung in dieser durch die Phantasie vermittelten Lust nicht erfährt, daß vielmehr die Empfindung unserer Erdenschwere daraus nicht ganz zu entfernen ist. So sagt Byron:

„Was nur den Geist erhebt durch Sicht und Schall,
Das eint sich hier, um in die Luft zu schreiben,
Daß Erd' zum Himmel ragt, die Menschen unten bleiben.“
(„Childe Harold“ III. 62.)

Ich erfahre eine ganz andere Erregung, wenn mein Blick an der Linie eines hochgewölbten Bergrückens fortläuft, als wenn er über einen Maulwurfshügel streift, der in verkleinertem Maßstabe die gleiche Form darbietet; mein Inneres weitet sich im ersteren Falle aus, im letzteren schrumpft es wieder zusammen. Diese Verschiedenheit der Empfindung bei gleicher formaler Begrenzung beweist die Mitbetheiligung der individuellen Gefühlssphäre in der ästhetischen Anschauung.

Robert Vischer, der die Genesis der ästhetischen Anschauung zum Gegenstande einer interessanten Untersuchung gemacht hat, sagt: „Die scheinbar formale Bewegung trägt sich also doch unbewußt mit einer concreten Gefühlssubstanz, welche untrennbar mit dem Begriffe menschlicher Ganzheit verbunden ist. Indem ich z. B. an den Windungen, Steigungen und Senkungen eines Weges hinschaue, gleite oder wandle ich Gedanken halber selbst auf ihnen vorwärts, bald träumerisch zögernd, bald hastig fortschießend. Ich suche und finde, steige triumphirend empor und stürze vernichtet nieder u. s. w. Die mit der angeschauten Form zusammenhängende Richtung und das Zeitmaß dieser Bewegung bekommen so den Charakter von menschlichen Intentionen und Wallungen. So steigert sich die Nachempfindung zur Nachfühlung.“ [1])

Aber auch damit sind wir noch nicht zu Ende, die angeführten Beispiele beweisen zwar genug gegen die formalistische Aesthetik, aber sie leisten noch nichts für die Behauptung der idealistischen Schule, welche das Schöne in den Form gewordenen Gehalt der Erscheinung setzt, in den Wiederschein eines seelischen Innern, das sich in der Form ausprägt. Revenons à notre montagne. „Der Berg steigt sanft an,“ besagt nach dem Bisherigen, daß die Bewegung des betrachtenden Auges leicht vor sich geht, und daß die Phantasie des Beschauers die Linie angenehm nachfühlt. Beides ist nun aber nicht der Fall, wenn der Berg steil und unregelmäßig ansteigt, was sich etwa mit den Worten bezeichnen ließe: „der Berg steigt in energischen Linien an.“ Da nun gleichwohl der ästhetische Eindruck vorhanden ist, so muß im Processe der ästhetischen Anschauung noch ein weiteres Moment gegeben sein. Es läßt sich dasselbe leicht aus den angeführten dichterischen Belegstellen herausschälen, bei deren Lectüre es wohl dem Leser aufgefallen sein wird, daß ich dieses wichtigste Element der ästhetischen Anschauung unberührt gelassen habe, trotzdem es offen zu Tage liegt.

Es ist also nunmehr der Accent auf andere als die bei der ersten Ausführung unterstrichenen Worte zu legen, und zu fragen: Wie kommt Lenau dazu, zu sagen:

„Behaglich streckte dort das Land sich
In Eb'nen aus, weit, endlos weit.
. . . .
Hier stieg es plötzlich und entschlossen
Empor, stets kühner himmelan“ —?

Wie kann Hölderlin sagen:

---

[1]) Robert Vischer: Das optische Formgefühl. Stuttgart, Galler. S. 24.

„Fernhin schlich das hag're Gebirg, wie ein wandelnd Gerippe"

wodurch die Gebirgskette im Phantasiebilde sofort ein gedrücktes, scheues Ansehen erhält? Oder:

„Streckt das Dörfchen vergnügt über die Wiesen sich aus"?

In diesen Beispielen ist mehr ausgedrückt, als bloße Form; dieselbe ist zugleich mit einem seelischen Inhalte erfüllt. Die bei der ersten Anführung unterstrichenen Worte bezeichneten lediglich das nachfühlende Miterleben von Bewegungen durch die Phantasie, während die hier unterstrichenen Worte einen viel geistigeren Gehalt bezeichnen, nämlich Seelenstimmungen.

Die erstere Art ästhetischer Anschauung liegt in Versen, wie:

„Rosen, wild wie rothe Flammen,
Sprüh'n aus dem Gewühl hervor;
Lilien, wie krystallne Pfeiler,
Schießen himmelhoch empor."

(Heine: „Bergidylle.") —;

die zweite dagegen ist sehr naiv ausgedrückt bei Walther von der Vogelweide:

„Da sah ich Blumen streiten mit dem Klee,
Wer wohl länger wäre."

(„Frühlingserinnerungen.")

Es liegt eine blos nachgefühlte Bewegung in den Worten Schiller's:

„Eilende Wolken, Segler der Lüfte:
Wer mit Euch wanderte!"

(„Maria Stuart.")

ferner bei Taubert: wenn er von der Lerche sagt:

„In dem Wolkengebirge
Schwebst Du, ein Punkt noch
Folgendem Sehnsuchtsdrang,
Klar in schwindelnder Höh'!"

(„Morgenstunde.")

oder bei Mörike:

„Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel,
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt voraus."

(„Im Frühling.")

Der Dichter wandert hier nur mit der Wolke; aber noch eine andere, viel intimere Versetzung kann eintreten, wenn der Dichter die ziellos dahin schwebende Wolke verfolgt; er kann sich central in das Gebilde versenken, ihm einen Gefühlsinhalt verleihen, und er kann von dem gedankenlos und traumhaft wandelnden Dinge sagen:

„Nirgend kann ich lange bleiben,
Ruhelos ist mir der Sinn —
Wolken, Wind und Wellen treiben
Ohne viel Erinn'rung hin."
(Greif: „Fremd in der Fremde.")

Wenn wir uns nun aber in dieser Weise in Gebilde der unorganischen Natur und ihre besondere Daseinsweise hineinfühlen, so können wir nur unserer eigenen menschlichen Gefühlssphäre den seelenvollen Inhalt entnehmen, womit wir die Formen der Dinge ausfüllen. Wir können nur anthropopathisch die Objecte der Natur beseelen; wir müssen sie erst ihrer natürlichen Beschaffenheit entkleiden, wenn sie stimmungsvoll zu uns reden sollen.

In diesem Symbolisirungs-Processe der ästhetischen Anschauung nun zeigt es sich am deutlichsten, daß der ästhetische Act nicht, wie die Formalisten meinen, von dem objectiven Bilde allein bewirkt wird, ohne active Betheiligung des Individuums, welches als bloßer „Schauplatz"[1]) des ästhetischen Processes sich verhalten soll, sondern daß es mit seiner innersten psychischen Substanz dabei betheiligt ist. Und hier zeigt sich nun wiederum die innige Verwandtschaft der dichterischen und Traum-Phantasie: es ist beiden gemeinsam, die zugeführten Empfindungen symbolisch zu deuten.

Volkelt sagt in einer vortrefflichen Schrift: „Im ästhetischen Genießen findet der Mensch seine ganze Persönlichkeit, sein centrales Ich betheiligt, er ist aus seiner Tiefe, seinem quellenden Mittelpunkte dabei thätig."[2]) In der That, man muß von allen Göttern verlassen sein, jeder pantheistischen Erregbarkeit durch die Erscheinungen der Natur bar sein, wenn man sich an der Erklärung des Schönen im formalistischen Sinne genügen kann. Erst im Gefühle, im ahnungsvollen Empfinden, in jener dem klaren Bewußtsein entrückten Region unseres Inneren, in der wir noch im Zusammenhange mit dem All stehen, vollzieht sich der ästhetische Act. In dieser Region, die der Naturseite des Menschen angehört, wie der Traum, wirken wir auch traumhaft. Jene oben citirten Verse Goethe's sprechen noch nicht einmal von der Ineinsverschmelzung von Subject und Object, von der hier die Rede ist, sondern nur von der „Nachfühlung" objectiver Bewegung, und doch spricht er die psychische Activität des blos „Schauplatz" sein sollenden Individuums klar aus, indem er jenen Versen die Worte voraussetzt:

„Doch ist es Jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts strebt,

[1]) Robert Zimmermann: Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. §. 33.
[2]) Johannes Volkelt: der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik. 64.

Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
Wenn über schroffen Fichtenhöhen 2c."

Wenn ich nun aber der Bewegung gleitender Wellen, ziehender Wolken oder schwebender Vögel gegenüber mich nicht nur nachfühlend verhalte, sondern diese Erscheinungen anthropomorphisirend ganz zum Symbol erhebe, so daß ein Menschliches aus ihnen zu mir spricht, erst dann erregen sie mich recht eigentlich ästhetisch. In verschiedenen Gradationen findet sich dieses bei Greif:

„Wenn im Herbst die letzten Schwalben
Fliehen, wird das Herz mir schwer;
Stimmen rufen allenthalben
Allenthalben um mich her.

Ordnen sich die Wanderzüge,
Folgt mein Auge sehnsuchtsvoll.
Wenn ich mich an Menschen schmiege,
Fühl' ich, daß ich weiter soll.

Wieder weiter von der Stätte,
Die ich wandermüd' ersehnt.
An der Liebe gold'ne Kette
Hat sich nie mein Herz gewöhnt."
(„Fremd in der Fremde.")

Die intensivste Symbolisirung aber legt Greif in der „Liebesnacht" dem Geliebten in den Mund und bringt sie zugleich in Gegensatz mit der nüchterneren Anschauung der Geliebten:

„O weile, süßer Geliebter!
Es trügt Dich nur:
Noch hellt, nur wolkengetrübter,
Der Mond die Flur."

„„Doch nimmer weilen und halten
Die Wolken dort;
Es führen sie wilde Gewalten
Von Ort zu Ort.""

„Ein Traum ist all' das Treiben
In dunkler Höh';
Doch uns muß ewig verbleiben
Der Sehnsucht Weh'."

„„Ich seh' nur Kommen und Scheiden
Am Himmelszelt;
Es zieht die Seele der Leiden
Durch alle Welt.""

„Die Wolken wandern so nächtig
Ohn' Schmerz und Lust;
Ich aber ziehe Dich mächtig
An meine Brust."

Wir sind noch die Erklärung schuldig für die oben gebrauchte Ausdrucksweise: „Der Berg erhebt sich in energischen Linien", und haben nunmehr die nöthigen Anhaltspunkte gewonnen. Wenn ich ohne

alle ästhetische Anschauung mir den Berg betrachte, so werde ich in prosaischer Sprache einfach die objective Thatsache ausdrücken: der Berg ist hoch. Der der Linie nachfühlende Dichter läßt die Thatsache aus einem Processe hervorgehen, er bringt die Linie in's Rinnen, indem er sagt: der Berg erhebt sich hoch empor; aber rein ästhetische Anschauung liegt erst vor, wenn er sich in den Berg hineinfühlt, wenn ihm seine Gestalt zum Wiederschein eines seelischen Innern wird; dann wird er sagen: der Berg strebt mächtig in die Höhe — oder auch, wenn die Form der Begrenzung eine specialisirte menschliche Gefühlsweise ausspricht: der Berg strebt in energischen Linien empor. Die Schönheit beruht also in diesem Falle nicht auf der Begrenzungslinie des Objects, sondern auf seiner Beseelung.

„Auf jenen Felsen, die am höchsten streben."
(Lenau: „Lorenzo.")

„Die Ufer erheben sich dämmernd umher,
Die Berge, sie streben in's wolkige Meer."
(Greif: „Ein Abend am See.")

„Die Alpen seh' ich ragen,
Die mit der Stirn sich in die Wolken wagen."
(Byron: „Childe Harold." III. 62.)

„Der Himmel glänzt im reinsten Frühlingslichte,
Ihm schwillt der Hügel sehnsuchtsvoll entgegen;
Die starre Welt zerfließt in Liebessegen,
Und schmiegt sich rund zum zärtlichsten Gedichte."
(Mörike: „Zu viel.")

Um noch an einer ganz anderartigen Bewegungslinie dieses symbolisirende Verhalten der dichterischen Phantasie zu zeigen, so sei hier noch der Blitz erwähnt. Wenn Lenau sagt:

„Doch es dunkelt tiefer immer
Ein Gewitter in die Schlucht,
Nur zuweilen über's Thal weg
Setzt ein Blitz in wilder Flucht" —
(„Johannes Ziska.")

so ist dies nicht eine bloße Mitbetheiligung an der Bewegung, sondern ein gänzliches Hineinleben, eine Erfüllung der Erscheinung mit menschlicher Gefühlsweise; und zwar wird die Erscheinung nicht nur überhaupt mit Leben erfüllt, sondern mit einer durch die Form der Erscheinung selbst specialisirten Lebensbethätigung. In intensiverer Weise noch thut dies Goethe:

„Des sicheren Blitzes Wetterschlag" —
(„Der fünfte Mai.")

wo in die Erscheinung nicht nur überhaupt ein Willensinhalt gelegt wird, sondern — entsprechend der Geradheit der Feuerlinie — ein zugespitzter Wille, ein Zielbewußtsein. Darin drückte sich für den primitiven Menschen die Entschlossenheit des blitzeschleudernden Dämons, und noch für die alten Griechen der erzürnte Sinn des Donnerers anschaulich aus. Aber auch die Raschheit der Erscheinung bestimmt die Bestrebungsart. Die jähe Plötzlichkeit des Blitzes — der die Sprache den Ausdruck „blitzartig" entnommen hat — wird uns zum Symbol entschlossenen Handelns. Daß aber hier die äußere Erscheinung in der That viel Aufforderung an den Poeten richtet, sie symbolisch aufzufassen, zeigt sich sehr deutlich darin, daß wir es keineswegs als eine Abschwächung empfinden — wie doch sonst in der Regel, wenn Lebensvorgänge mit Vorgängen aus der unorganischen Natur verglichen werden, statt umgekehrt — wenn dieses mit Bezug auf den Blitz geschieht. So sagt Ossian:

„Sein Schwert ist ein schmetternder Blitz."
(„Carrig-Thurra" 368.)

und Lenau sagt vom Geier:

„Wie Du, athmender Blitz, zu Boden niederzückst,
Und mit den Krallen scharf ein warmes Leben pflückst!"
(„Auf meinen ausgebälgten Geier.")

Wenn nun aber die geradgezückte Linie des Blitzstrahles Entschlossenheit und Zielbewußtsein ausdrückt, so muß umgekehrt in der gewundenen Linie Unentschlossenheit, Zweifel oder spielendes Verweilen liegen. So spricht in der That Ovid von einem Flusse:

„So wie in phrygischen Auen der lautere Strom des Mäandros
Scherzt, und, in zweifelndem Laufe gekrümmt, abfließt und zurückfließt;
Selbst begegnend sich selbst, erblickt er die kommenden Wasser,
Und nun gegen den Quell, nun gegen das offene Meer hin
Treibt er die unentschiedene Fluth."
(Metam. 35. 9.)

Aehnlich sagt Eichendorff:

„Der Mondenschein verwirret
Die Thäler weit und breit,
Die Bächlein, wie verirret
Geh'n durch die Einsamkeit."
(„Der stille Grund.")

Diese Symbolisirung der Naturgegenstände, Beseelung der Objecte mit menschlicher Gefühlsweise, ist das Wesen der ästhetischen Naturbetrachtung. In weiterer Untersuchung wird sich dieses deutlicher offenbaren, als hier, wo in absichtlicher Beschränkung nur gezeigt zu

werden suchte, daß nicht einmal die einfachsten Linien und Flächen Objecte der ästhetischen Anschauung werden können, ohne Gefühlsantheil des Individuums, daß es also der formalen Aesthetik noch viel weniger gelingen kann, die complicirten Gegenstände der organischen und unorganischen Natur, die sich aus Flächen und Linien in tausendfacher Mannigfaltigkeit aufbauen, zu erklären. Was schon in jedem einzelnen Bausteine steckt, kann doch dem Gebäude als Ganzem nicht fehlen. Würde nicht in allen Erscheinungen dieser gestaltenreichen Welt Etwas unseren intimsten und dunkelsten Gefühlen correspondiren, so wären sie uns ästhetisch unzugänglich.

Wir haben bei der Untersuchung der Traumphantasie gesehen, daß in den räumlichen Formgebilden des Traumes der Leib sich selbst und seine inneren Zustände symbolisch darstellt; ebenso nun versetzt die dichterische Phantasie, wenn sie tief aus dem Innern kommend als Naturthätigkeit sich geltend macht, die eigenen Seelenzustände in die Objecte, welche auf Grund des gegebenen Empfindungsmateriales vom Verstande gemäß seiner causalen Function construirt und nach Außen projicirt werden. Es ist darum nicht bloßer Zufall, daß gerade jene Schriften in der neueren Aesthetik, welche den Symbolbegriff wesentlich vertieft haben, von Autoren stammen, deren Einer — Johannes Volkelt — selbst eingehende Studien über den Traum gemacht hat [1]), während der Andere — Robert Vischer — zugesteht, durch Scherner's Buch: „Das Leben des Traumes", vor das Problem der Formsymbolik gestellt worden zu sein. [2])

Wie nun im Traume die Phantasie sogar auf Erregungen reagirt, die im wachen Zustande unbemerkt vorübergehen, nicht in's Bewußtsein fallen, so verräth auch die dichterische Phantasie Feinfühligkeit, indem sie selbst schon auf ganz unbestimmte und ungefähre Annäherungen hin ihre symbolisirende Thätigkeit beginnt; wo das Object auch nur von ferne an Menschliches gemahnt, beseele ich es menschlich, vermöge der wunderbaren Fähigkeit der Phantasie, sich in äußere Objecte hineinzuleben. Ein steiler Fels scheint trotzig die Stirne zu erheben; entlaubte Bäume strecken jammernd die Arme aus; ein Bach springt fröhlich den Wiesenhang hinab; Blumen lachen uns freundlichen Auges an; die Meereswoge zieht erzürnt gegen den Strand; der sturmgepeitschte Strauch windet sich vor Schmerz; eine Säule ragt stolz empor; ein Wasserfall stürzt jauchzend vom Felsen herab; eine glänzende Sommerwolke fährt selig dahin; eine dunkle droht mit

---

[1]) J. Volkelt: „Die Traumphantasie".

[2]) R. Vischer: „Das optische Formgefühl". VI.

verschlossenem Grimme; der Sturm fährt heulend über die Ebene; der Strom gleitet majestätisch durch das Thal ꝛc.

Man sieht schon aus einigen dieser Beispiele, daß die Symbolisirungsfähigkeit der Phantasie es sogar entbehren kann, durch die äußere Form der Objecte an menschliche Gestaltung sich gemahnen zu lassen. Bloße Töne und Farben genügen oft, daß eine Stimmung aus ihnen uns entgegenspricht. Im ersten Sonnenstrahle, der aus dem bewölkten Himmel fällt, lacht uns die Natur wieder freundlich an; und schon im alten Testamente erscheint am Himmel der Regenbogen als Symbol des Friedens. „Keine Gestalt," — sagt Lotze — „ist so spröde, in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitlebend zu versetzen wüßte." „Und nicht allein in die eigenthümlichen Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des singenden Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes auf das kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muschelthieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Oeffnungen und Schließungen, wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmuthigen Beugens und Schwebens beseelt; vielmehr selbst auf das Unbelebte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle über und verwandeln durch sie die todten Lasten und Stützen der Gebäude zu eben so viel Gliedern eines lebendigen Leibes, dessen innere Spannungen in uns übergehen." [1])

In einigen Nachträgen zu seiner oben genannten Schrift bemerkt Robert Vischer: „Ich balle mich grollend in einer Wolke, rage stolz in einer Tanne, brüste und bäume mich frohlockend in den Wogen. Ich bin zugleich die Vielgestalt der Brandung, welche die Klippe schlägt und peitscht, und zugleich die Klippe, welche der Brandung trotzt. Ich nicke und winke der Quelle, welche ich wiederum selber bin, in einer schwankenden Blume. Eine stachelige Pflanze sieht mich an, wie ein rauhborstiger Charakter. Ich habe mich in diesen Cactus so versetzt, daß meine versetzte Persönlichkeit mich, der ich gleichwohl noch bei mir selber bin, als ein widerspenstiger Cactus ansieht. Diese Art von Versetzung kann motorischer, wie sensitiver Natur sein, auch wenn sie es nur mit starren unbewegten Formen zu thun hat." [2]) Weit entfernt also davon, daß wir, wie die formalistische Aesthetik behauptet,

---

[1]) Lotze: Mikrokosmus. Zweite Auflage. II. 199.

[2]) R. Vischer: Der ästhetische Akt und die reine Form. In der „Literatur" 1874. Nr. 29.

im ästhetischen Anschauen lediglich die Formen der Dinge einer Schätzung unterziehen, sind wir vielmehr unvermögend, diese auf die Form allein hin zu betrachten, ohne zugleich in der äußeren Form den Ausdruck irgend eines inneren Seelischen zu finden, und zwar uns selbst, mit den mannigfachen dunklen Wallungen im „Labyrinthe" unserer Brust, wiederzuspiegeln.

Das Mittel aber, wodurch die Sprache dieses Verhältniß ausdrückt, ist die Metapher. Daß aber diese den Hauptbestandtheil nicht nur der Sprache der Lyrik, sondern der Sprache überhaupt bildet, zeigt für die Allgemeinheit dieser Fähigkeit der menschlichen Phantasie, die unbelebte Natur zum Träger lebendigen Lebens zu gestalten.

Das Gebiet der lyrischen Naturbeschreibung ist nun allerdings dasjenige, in welchem sich diese Fähigkeit am deutlichsten verräth. Das Ungenügende der formalistischen Aesthetik indessen zeigt sich vielleicht noch klarer in einem anderen Gebiete, das der lyrischen Behandlung ebenfalls nicht fremd ist und das Wesen der ästhetischen Anschauung deutlicher offenbart: in der Architektur. Das Gestein ist wohl das Naturproduct, das sich am sprödesten gegenüber dem uns innewohnenden Drange verhält, die Natur an unserem Busen erwärmen zu lassen, ja welches nur Pygmalions-Empfindungen in uns erwecken zu können scheint. Und doch hört selbst dieses Naturproduct auf, starr und todt zu sein, wenn es, wie in der Architektur, künstlerisch verwendet wird.

Wenn eine ästhetische Auffassung architektonischer Verhältnisse ohne ein fühlendes Verhalten des Beschauers stattfinden könnte, wenn — wie es die formalistische Aesthetik behauptet — die bloße Auffassung der äußeren geometrischen Verhältnisse für den ästhetischen Act schon genügen würde, so müßte ein architektonisches Object in jeder beliebigen Lage uns gleichmäßig erfreuen, z. B. eine Pyramide auch dann, wenn sie auf der Spitze balanciren würde; der Thurm von Pisa auch dann, wenn er noch stärker geneigt wäre; ein griechischer Tempel auch dann, wenn er mit dem Fundamente aufwärts stünde. Ebenso müßte das Material eines Baues ästhetisch gleichgiltig sein, und ein aus Stein aufgeführter gothischer Dom könnte nicht schöner sein, als etwa eine Nachbildung aus Baumwolle. Dies ist aber keineswegs der Fall; wir fühlen uns abgestoßen, wenn das Gesetz der Schwere in einem Bau nicht zur äußeren Darstellung gelangt, d. h. wenn die innere Wesenheit des Steines, seine Schwere, uns nicht architektonisch geoffenbart wird, oder gar, wenn das Gesetz der Schwere verletzt erscheint. Auch in der ästhetischen Auffassung der Architektur fühlen wir uns also gleichsam in den Stein hinein, streben abwärts an der Linie des

Rundbogens und ruhen sicher auf dem Capital der Säule. Darin haben wir ohne Zweifel den psychologischen Ursprung der Karyatiden zu erkennen. Darauf beruht es auch, daß wir das Gefühl banger Unsicherheit erfahren, etwa beim Anblick einer ausgebogenen Mauer. Die dünnen eisernen Säulen, welche gegenwärtig oft zur Anwendung kommen als Ersatz für Säulen aus Stein und von größerem Umfange, wirken ebenfalls unästhetisch, weil sie zerbrechlich erscheinen: das Gesetz der Schwere kann nur in der Verbindung von gleichem Materiale zur Darstellung gebracht werden, nicht aber indem Materialien von verschiedenem specifischen Gewichte architektonisch verbunden werden. Ich benütze als Aschenbecher eine Messingschale, über welche, aus dem gleichen Metalle verfertigt und angelöthet, ein Jagdgewehr derart gelegt ist, daß der Kolben und die Mündung des Laufes über den Rand der Schale hinausragen, so jedoch, daß beide mit den Seitentheilen aufliegen, während Hahn und Abzugsbügel nach rechts und links gerichtet sind. In dieser Lage nun könnte ein Gewehr zwar auf dem Tische aufliegen, über einer Schale aber würde es sich um die Rundung des Kolbens und Laufes soweit drehen, daß der Hahn nach abwärts, der Abzug nach oben gerichtet wäre. Ginge diese Verletzung des Gesetzes der Schwere nicht in meine Empfindung über, so wäre das gelinde Mißbehagen unerklärlich, daß mir der Anblick dieses Gewehres regelmäßig erweckt. Auch die unangenehme, gedrückte Empfindung, welche niedrige Stuben und enge Gassen mit hohen Häusern hervorrufen, beruht hierauf.

„Die Straßen sind doch gar zu eng!
Das Pflaster ist unerträglich!
Die Häuser fallen mir auf den Kopf!
Ich eile so viel als möglich!"

Der Dichter, welcher die architektonischen Verhältnisse in dieser Weise nachempfindet, wird daher diese Empfindung auch ausdrücken, und nicht etwa nur die äußeren Formen und Linien dem Leser vormalen. Darum sind Verse schön, wie:

„Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach."
(Goethe: „Mignon.")

„In dem Dome zu Cordova
Stehen Säulen, dreizehnhundert;
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel."
(Heine: „Almansor.")

„Wo ist das Thor zur Veste,
Das alte Sturmthor?

Ist es eingestürzt?
Ist es zugemauert?
Da winkt's,
Hoch, uralt;
Aufrecht die Last trägt's
Seines Mauerantheils
Sammt des Epheus
Schwerem Laubgehäng."

(Greif: „Sagunt.")

Aber auch wenn gesagt wird:

„Wo bist du, Liebe der Helden, du
Reizendes Mädchen des schweren Gelocks?"

(Ossian: „Fingal" II. 511.)

oder:

„Es war ein volles gesegnetes Jahr,
Die Trauben hingen gleich Pfunden."

(Annette v. Drost-Hülshof: „Meine Strauße.")

so ist dieses schöner, als wenn nur die Farbe der Haare oder der Trauben bezeichnet wäre.

Wir bleiben übrigens in der ästhetischen Auffassung architektonischer Objecte keineswegs in dieser dunklen Nachempfindung der Schwere des Steines stecken; vielmehr verhalten wir uns, wie gegenüber den Objecten der Natur, auch diesen gegenüber anthropomorphistisch, wenn sie unserer Phantasie nur den geringsten Anhaltspunkt dafür bieten. Der Architekt Schinkel (Nachlaß III. 370) sagt: „In der Architektur sind die Theile, welche den Charakter eines bestehenden ruhenden Seins tragen, von denen zu unterscheiden, welche handelnd dastehen: erstere sind quadratisch, die Andern sind strebend, drückend, sich anschmiegend, trennend, übergehend, schwellend, sich biegend. Für die Verzierung und für Gefäße zeigt sich hier die sehr bewegliche Spirallinie, die sich entfaltende Form, die aufnehmende Form, die sich zusammenthuende und aufthuende Form. Man überträgt die lebendige Handlung den todten Massen; bei der gothischen Architektur ist das Bewegliche vorherrschend, bei der griechischen das ruhig Bestehende."

Daß auch hier der Einklang zwischen Material und Form für die ästhetische Anschauung unentbehrlich ist, zeigt sich recht deutlich darin, daß, obwohl die regelmäßig gewundene Form wohlthuend auf das Auge wirkt, doch das Gegentheil der Fall ist, etwa bei den umeinander gewundenen Säulen Bernini's. Hier widerspricht eben die an sich schöne Form dem gegebenen Materiale; ja wäre es auch nur ein Leuchter, dessen Schaft aus solchen umeinander sich windenden Theilen bestünde und aus sehr zerbrechlichem Materiale gefertigt wäre, etwa aus Glas, so würde diese gewundene Form unästhetisch wirken,

weil sie uns gleichsam auffordern will, die Schafttheile noch fester zusammenzudrehen, was das Material nicht dulden will.

Wenn der Blick an dem Schafte einer Säule hinaufgleitet, so scheint sie sich emporzurichten:

„Wie du emporstrebst
Aus dem Schutte,
Säulenpaar!" —

(Goethe: „Der Wanderer.")

und die Säulen scheinen sich eben aufgerichtet, und die Kuppeln emporgehoben zu haben, wenn wir sie zur Rotunde zusammengestellt sehen. Ja es ließe sich noch beifügen, daß wir die ruhige Sicherheit, die in der horizontalen Breite griechischer Tempel liegt, und andererseits das weltflüchtige Emporstreben gothischer Dome nicht nachempfinden könnten, wenn nicht in der That die Weltbejahung des griechischen und die Weltflucht des christlichen Geistes darin unbewußt ihren äußeren Ausdruck gefunden hätten.

So zeigt sich denn auch an diesen Beispielen, daß wir geradezu unvermögend sind, die Dinge lediglich auf ihre äußere Form hin anzuschauen, und daß der ästhetische Act erst dadurch zu Stande kommt, daß wir uns selbst in sie hineintragen.

VI.

Die Lyrik als paläontologische Weltanschauung.

1. Die Naturbelebung.

Schopenhauer stellt in seinem Hauptwerke [1]) eine Behauptung auf, die ich nicht für richtig halte, die uns aber vor eines der interessantesten psychologischen Probleme führt. Er sagt: „Uebersetzten wir etwa, während der Andere spricht, seine Rede in Bilder der Phantasie, die blitzschnell an uns vorüberfliegen und sich bewegen, verketten, umgestalten und ausmalen, gemäß den hinzuströmenden Worten und grammatischen Flexionen, — welch ein Tumult wäre dann in unserem Kopfe während des Anhörens einer Rede oder des Lesens eines Buches! So geschieht es keineswegs. Der Sinn der Rede wird unmittelbar vernommen, genau und bestimmt aufgefaßt, ohne daß in der Regel Phantasien sich einmengten. Es ist die Vernunft, die zur Vernunft spricht, sich in ihrem Gebiete hält, und was sie mittheilt und empfängt, sind abstrakte Begriffe, nicht anschauliche Vorstellungen, welche ein für alle Mal gebildet und, verhältnißmäßig in geringer Anzahl, doch alle unzähligen Objekte der wirklichen Welt umfassen, entfalten und vertreten."

Daran ist nicht zu zweifeln, daß Schopenhauer auf Grund genauer Selbstbeobachtung so schrieb; es wird also etwas Wahres an seiner Behauptung sein. Er irrt nur darin, daß er die Processe seines hochentwickelten Gehirns für die Regel hält, während sie sicherlich nur Ausnahmen sind, die zudem nicht ganz nach seiner obigen Darstellung verlaufen. Das Vermögen, Begriffe zu bilden, ist vom Vermögen anschaulicher Vorstellungen keineswegs so getrennt, daß ersteres rein für sich thätig sein könnte. Daß die Vernunft unmittelbar zur Vernunft spricht und von dieser verstanden wird, etwa so, wie der Tele-

---

[1]) Die Welt als Wille und Vorstellung. II. S. 67.

graphist das Klappern des Apparates versteht, ohne die geschriebenen Zeichen desselben zu sehen, beruht lediglich auf der Schnelligkeit, womit wir die durch den Laut hervorgerufenen Bilder begrifflich erfassen, welches bisweilen wohl bis zum Unbewußtwerden der anschaulichen Zwischenglieder gehen kann. So sind auch beim Lesen die Buchstaben eine anschauliche Basis des Denkens, sie kommen uns jedoch nur ins Bewußtsein, wenn wir lesen lernen, werden aber in Folge der Gewohnheit ganz unbewußt aufgenommen. Wie beim Lesenlernen ist aber auch beim Denkenlernen die Fähigkeit unmittelbaren begrifflichen Verständnisses nicht vorhanden, also nicht bei den Kindern und nicht beim primitiven Menschen, den uns mehr oder minder annähernd unsere wilden Rassen repräsentiren.

Laute, Vorstellungen und Begriffe waren ursprünglich noch undifferencirt; das Denken war ein bildliches und ein lautes. Was schon Quintilian anempfiehlt, die Knaben laut lesen zu lassen, geschieht mit Recht, weil es ihnen das Denken erleichtert. Auch trifft man oft Leute, besonders von älteren Jahren, welche ganz unwillkürlich das Gelesene leise mitsprechen, weil ihnen das lautlose Denken Schwierigkeiten verursacht, und nur etwas abgeschwächt findet das Gleiche bei Leuten statt, bei welchen das Lesen mit unwillkürlichen Lippenbewegungen verbunden ist. Ohne Zweifel ist aber die Emancipation des Denkens von der Vorstellung schwieriger als vom Laute, und nur darauf kann es beruhen, daß die Sprache mancher Wilden fast ganz und gar bildlich ist, nur concrete Gegenstände kennt, abstrakte Verhältnisse aber nicht zu bezeichnen vermag.

Wäre auch nichts Anderes, als daß wir die Sprache auf Grund anschaulicher Vorstellungen erlernen, und daß uns die repräsentativen Bilder unserer Begriffe im Leben immer wieder vor Augen treten, so würde das schon genügen für eine im Denken schwer zu beseitigende Association von Bild und Begriff. Das Denken ist ein gelindes Vorstellen, noch viel mehr, als es ein leises Sprechen ist, und nur das kann zugegeben werden, daß die Entwicklung allerdings in der Richtung der Emancipation des Denkens von Lauten und Bildern sich bewegt.

Wir verstehen auch abstrakte Begriffe nur, indem wir sie als mehr oder weniger concrete Dinge vorstellen. Es ist vielleicht nicht möglich, das Wort Freundschaft zu hören, ohne daß uns blitzschnell die Gestalten zweier Männer vorschwebten, oder Begriffe, wie Haus, Straße, Wiese, Kirche, Hund, Garten u. s. w. zu lesen oder zu hören, ohne daß sich anschauliche Vorstellungen, wenn auch noch so vorübergehend und abgeblaßt, einstellten. Solche Vorstellungen sind den

schlummernden Erinnerungsbildern entnommen, können daher individuell sehr verschieden, und werden um so unbestimmter sein, einen je größeren Reichthum von Vorstellungen der Begriff nach den individuellen Erfahrungen umfaßt; daraus könnte also gerade ein sehr reich ausgestattetes Gehirn leicht auf den gänzlichen Mangel von Vorstellungen schließen. Erzählt uns Jemand, er sei über Wien, Berlin, London nach Paris gereist, so werden wir uns selbst solchen Worten gegenüber nicht rein begrifflich verhalten, sondern unwillkürlich die geographischen Linien in der Phantasie ziehen und die Reise, in allerdings sehr eingeschränktem Sinne, anschaulich nacherleben, und wenn wir Namen hören, wie Peter der Große, Goethe, Voltaire, Raphael, so werden wir sie unwillkürlich, wenn auch sehr unklar, nach Maßgabe unserer Kenntnisse als Staffage der entsprechenden Culturverhältnisse vorstellen.

Ganz läßt sich die Anschauung aus unserem Denken nicht beseitigen, sie ist aber mehr oder weniger bewußt. Das beweist gerade Schopenhauer durch die Unwillkürlichkeit, mit der ihm selbst in den abstraktesten Untersuchungen die Begriffe in Bilder umschlagen, und gerade diese stylistische Eigenthümlichkeit ist es, die der Leser als eine stets willkommene Erleichterung des Denkens aufnimmt.

Oeffentlich gesprochene Worte sind oft vergessen, wenn sie verhallt sind; sie werden aber bei gleichem begrifflichem Inhalte oft sogar zu geflügelten, wenn sie eine anschauliche Vorstellung zu erwecken sehr geeignet sind. So z. B. das Wort Bismark's: Wir gehen nicht nach Canossa! oder sein Vergleich eines russisch-englischen Krieges mit dem Kampfe zwischen einem Wolf und einem Fische.

Sprache und Vernunft haben sich Hand in Hand entwickelt, und da für die Sprache nachweisbar ist, daß sie in ihren Wurzeln nur sinnliche Dinge bezeichnet, aber nicht Abstracta, so muß die Anschauung auch die natürliche Basis alles Denkens sein. Das Denken ist in der That, wie Lazarus Geiger sagt, ein zweites Gesicht. Die hohe Entwicklung des Gesichtssinnes, ein gesteigertes Vermögen, die Aeußerlichkeiten der Dinge zu unterscheiden, muß es gewesen sein, wodurch sich der Mensch vom Thiere zu unterscheiden begann, und die Sprachforschung zeigt nicht nur, daß, wie Geiger sagt, für den Ursprung der Sprache die übrigen Sinne gar nicht in Betracht kommen, sondern auch, daß sich dieses Unterscheidungsvermögen im Anfange der Sprache nur sehr langsam entwickelt hat.[1]) Wird ja noch von heutigen Wilden berichtet, daß sie es nicht vermögen, eine Zeichnung zu er-

[1]) Ursprung der Sprache. S. 186.

kennen;[1]) und wenn sogar ein Volk, wie die Chinesen, einen noch unvollkommenen Sinn für die Perspektive besitzt, so läßt sich daraus ungefähr auf das mangelhafte Unterscheidungsvermögen des primitiven Menschen schließen, dem der tiefe=dimensionale Raumsinn sich erst entwickelte.

Niemand hat gegen das Operiren mit philosophischen Begriffen, denen kein anschaulicher Inhalt entspricht, so sehr polemisirt, als Schopenhauer, gerade von ihm klingt daher die Behauptung befremdlich, daß sich im begrifflichen Denkprocesse der Ursprung der Begriffe nicht verrathen sollte. Daß wir in der That selbst in den höchsten Speculationen uns von der Anschauung nicht gänzlich emancipiren können, verräth sich dadurch, daß uns Begriffe unverständlich bleiben, die auf keine je wahrgenommene Erscheinung zurückgeführt oder damit wenigstens verglichen werden können, wie z. B. der Unendlichkeitsbegriff.

Geiger nennt den Menschen ein „Augenthier", und das war er im Ursprunge sicherlich ausschließlich; nur vermöge dieser Fähigkeit konnte er das werden, was ihn Lichtenberg nennt: ein „Ursachenthier", d. h. ein vernunftbegabtes Wesen.

Dem gesteigerten Gesichtssinne — worunter hier natürlich nicht das Sehvermögen zu verstehen ist — entsprechend ist die Fähigkeit, die erfahrenen Anschauungen innerlich zu wiederholen und sie zu combiniren, also das Vermögen der Erinnerung und Phantasie. Auf diesem aber, im Unterschiede vom Vermögen der Abstraction, beruht die eigentliche Anlage des Dichters und überhaupt des Künstlers; und wenn wir schon im Allgemeinen in unseren Sprachen Formen und Reste finden, die uns auf die von der Anschauung noch wenig abgelöste Art des Denkens beim primitiven Menschen schließen lassen, so ist es nicht zu verwundern, daß in der Sprache des Dichters, dem alle Gedanken unwillkürlich in Bilder umschlagen, solche Reste sich noch zahlreicher finden, paläontologische Bestandtheile, die uns mehr oder weniger deutlich eine längst entschwundene Weltanschauung verrathen. Das Augenthier wird sich im echten Poeten deutlicher verrathen, als das Ursachenthier.

In der Weltanschauung des primitiven Menschen fehlten alle jene Bestandtheile, welche die gesteigerte Reflexion des geschichtlichen Menschen hinzugebracht hat, sie beruhte nur auf Daten, welche der Gesichtssinn lieferte; in der Sprache der Poesie aber muß sich die Ver

[1]) Lubbock, Entstehung der Civilisation S. 25 – 26.

wandtschaft mit dieser Weltanschauung verrathen, weil ja auch der Poet, wie geflissentlich, aber ganz instinktiv, die Reflexion vermeidet und lediglich mit Daten operirt, die ihm die Anschauung liefert.

Der primitive Mensch wußte nichts von der Gesetzlichkeit der natürlichen Vorgänge, von der Gleichförmigkeit der Veränderungen unter gleichen Umständen, aber es fehlte ihm nicht die Causalität als Denkform, die wir ja schon im Thierreich vorhanden sehen. Er konnte also auf die natürlichen Veränderungen nur jene Causalität übertragen, die ihm allein bekannt war, nämlich die er in sich selbst vorfand. Alle Causalität war dem primitiven Menschen Motivation, d. h. also: die Natur war ihm belebt und beseelt, und diese anthropomorphistische Betrachtungsweise der Natur hat ihren Höhepunkt erreicht in der Bildung von Mythen, die uns eben darum als die Produkte poetischer Phantasie erscheinen.

Erscheinungen, die uns von selbst verständlich sind, waren es eben dem primitiven Menschen ganz und gar nicht. Um aber den primitiven Menschen aus uns herauszuschälen, brauchen wir nur zu vergessen, nichts zu lernen, und wenn unsere Poeten ihre ästhetischen Studien einstellen wollten, und vielmehr ihre ganze Reflexion abstreifen könnten, so würden sie es weiter bringen oder aber erkennen, daß ihnen zur dichterischen Produktion schon die Grundlage fehlt.

Nehmen wir einen unserer prähistorischen Vorfahren an, wie er am Bache stand und dem unermüdlichen Laufe der eiligen Wellen vor seiner Hütte zusah. Von dem Gleiten verschiebbarer Flüssigkeiten auf schiefer Ebene nach dem Gesetze der Schwere wußte er nichts; er wurde also von der Beständigkeit dieser Bewegung vielleicht betroffen und würde sie sicherlich betont haben, wenn ihm eine Schilderung obgelegen hätte. Diese Sprache aber, die sich ausschließlich an die Anschauung des Lesers wendet, nicht an seine Reflexion, spricht auch der Lyriker. So heißen die Quellen bei den griechischen Dichtern „schlummerlos" — *ἄϋπνοι* — und Aehnliches finden wir auch bei den echten Dichtern, die gerade dadurch die Ursprünglichkeit ihrer dichterischen Anlage verrathen, daß sie Worte nicht vermeiden, die vom Standpunkte der Reflexion ganz und gar überflüssig erscheinen, wie etwa:

„Vor meinem Kämmerlein fließet
Ein Wasser bei Tag und Nacht."

(Martin Greif: die Einsame.)

Der primitive Mensch war also vom Standpunkte seiner Naturanschauung ganz und gar logisch, wenn er das Wasser für ein mit Leben und freiem Willen begabtes Wesen hielt und die Wassergeister verehrte.

Das lateinische aqua, Wasser, ist zurückzuführen auf die Sanskritwurzel ak = schnell (âçu, das Pferd = das schnelle Thier: Homer spricht noch ganz im arischen Sinne regelmäßig von den „hurtigen" Rossen) und das lateinische vado, ich gehe, stammt aus der Sanskritwurzel für Wasser: vad. In der That haben die meisten unserer Flußnamen die Bedeutung von gehend, lebendig, und die zahlreichen „Feistritz" benannten Ortschaften liegen alle an Flüssen; Feistritz oder Weistritz aber ist die Germanisirung des slavischen bystrica (scil. voda) = das schnelle Wasser.

Es ist in der That nur nöthig, daß wir unsere Schulbildung vergessen, um den noch heute bestehenden Anschauungen der Wilden über Wassergeister gerecht zu werden und etwa Fragen verständlich zu finden, wie jene eines intelligenten Kaffern: „Die Wasserwogen ermüden nie, sie kennen keine andere Bestimmung, als unaufhörlich vom Morgen bis Abend, und vom Abend bis zum Morgen zu fließen. Wo aber halten sie inne, und wer zeigt ihnen ihren Lauf?"[1]) Die Basutos in Südafrika haben ein dieser Anschauung entsprechendes, gegen Schwätzer gerichtetes Sprüchwort: „Wasser wird niemals müde zu laufen"; und bei Lenau finden wir eine ähnliche Vorstellung:

„Weh uns! da quoll der Murmelbach der Rede
Hervor aus deines Kopfes finstrer Nacht."
(An einen Langweiligen.)

Ebenso heißt es bei Schiller ganz im Sinne der paläontologischen Anschauung:

Und sieh, aus dem Felsen, geschwätzig schnell,
Springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell.
(Die Bürgschaft.)

In einem „Medicingesange" erhält der Algonkinjäger auf seine Frage: „wer macht diesen Fluß fließen?" die Antwort: „der Geist, er macht diesen Fluß fließen."[2])

Wenn der primitive Mensch am Meere stand, — mußte er, der von Ebbe und Fluth nichts wußte, es nicht für ein belebtes Wesen halten, mußte er nicht gleich unseren Dichtern sagen, daß es im Sturme tobe, in der Ruhe schlafe? Es entspricht daher ganz einer solchen Anschauung, wenn Lenau sagt:

„Wirft das Meer in trüben Nächten
Seine Wellen aus Gestade 2c."

Wo der reflektive Mensch höchstens Aehnlichkeit und Anlaß zu

---

[1]) Lubbock a. a. O. S. 167.
[2]) Tylor, Anfänge der Cultur. II. 211.

einem Vergleiche findet, da sieht der primitive Mensch und der intuitiv producirende Dichter Identität. Jede Bewegung und Veränderung erscheint dann als Thätigkeit, als Willkür. Dem primitiven Menschen bot die Natur keine anderen Daten, als solche für eine automorphe Weltanschauung, und die Reflexion, den Augenschein zu überwinden, besaß er nicht. Ihm war die Natur beseelt. Es kann nun zwar noch theoretisch unterschieden werden, ob er den Dingen eine eigene Seele zuschrieb oder ein äußerliches seelisches Agens auf sie einwirken ließ, da ja aus der Vorstellung der menschlichen Seele eine ganze Vorstellungsreihe von Geistern, Dämonen und Göttern sich entwickelte; in jedem Falle aber war die Naturanschauung des primitiven Menschen animistisch.

Wie weit noch bei den derzeitigen Wilden die Vorstellung des Lebens geht, erhellt z. B. aus Capitain Lyons' Bericht über die Eskimos, welche seine Spieluhr für die Tochter seiner Drehorgel hielten; und Chapman's großer Wagen wurde von Buschmännern für die Mutter seines kleinen gehalten. Der Häuptling Teah behauptete steif und fest, daß Lander's Uhr lebe und sich bewegen könne, und Hooker[1]) erzählt von Wilden, die, als sie ein zum Zwecke des Gebrauches aus dem Springfedergehäuse herausgezogenes Maßband auf den Boden werfen sahen, schreiend davon liefen, weil das Band in dem Gehäuse wie eine Schlange verschwand.[2])

Es meint nun zwar gerade Spencer, das Vermögen, Lebloses und Lebendiges zu unterscheiden, das ja schon bei Säugethieren Vögeln, Reptilien und Insekten entwickelt sei, könne als ein wesentliches Mittel zur Selbsterhaltung dem Menschen nicht gefehlt haben. Es scheint aber, daß Spencer diesem Erklärungsprincip, nämlich dem durch natürliche Zuchtwahl gesteigerten Unterscheidungsvermögen, eine zu große Tragweite giebt. Die Selbsterhaltung erfordert lediglich die Unterscheidung existenzbedrohender Erscheinungen von den ungefährlichen, welche Eintheilung mit der von belebten und unbelebten Dingen keineswegs zusammenfällt. Seine natürlichen Feinde muß das Thier erkennen; es ist aber nicht von allem Lebenden bedroht. Wenn die Katze mit einem Knäuel spielt, wie mit einer Maus, oder der Hund hinter den Rädern eines Wagens bellt und sie zu beißen sucht, so haben solche Irrthümer mit der Selbsterhaltung nichts zu thun, werden darum auch durch Zuchtwahl nicht corrigirt. Der Hund wird dabei von demselben Impulse getrieben, mit dem er ein laufendes

[1]) Lubbock, a. a. O. S. 237.
[2]) Spencer, Sociologie I. 126.

Kind verfolgt. Berichtet doch Anderson von Buschmännern, die einen Frachtwagen für ein belebtes Ding ansahen, das mit Gras gefüttert würde, weil sie den symmetrischen Bau und die beweglichen Räder für Anzeichen eines belebten Wesens hielten. Dem Thiere ist jede Bewegung Leben, es scheut aber nicht alle lebendigen Wesen, sondern kennt nur instinktiv die gefahrdrohenden; es scheut aber auch die ihm ungewohnten Bewegungen lebloser Dinge; es giebt für dasselbe keine feste Grenze zwischen lebenden und unbelebten Bewegungen. Ein am Stocke befestigter, im Winde flatternder Leinwandfetzen verrichtet seine Dienste als Vogelscheuche, und der Hund bellt gegen den Strauch, auch wenn nur der Wind es ist, der plötzlich die Blätter bewegt.

Im Uebrigen bestreitet Spencer lediglich, daß die animistische Weltanschauung die der Zeit nach erste sei, und meint nur, daß die Verwechslung zwischen Belebtem und Unbelebtem erst später auf Grund sekundärer Folgerungen aus dem Seelenglauben entstand [1]), — eine Streitfrage, auf welche einzugehen hier kein Anlaß besteht. Daß, sei es im Anfange, oder erst später, der Mensch der Natur Leben zuschrieb, zeigt die Sprachwissenschaft; in allen Ursprachen sind alle Dinge entweder männlichen oder weiblichen Geschlechts; der Begriff des Neutrums konnte sich erst im Zustande vorgeschrittener Reflexion entwickeln.

Wenn nun der Dichter lediglich schildert, wie er die Dinge anschaut, und lediglich für die Anschauung des Lesers darstellt, so ist hierzu die Unterscheidung lebender und lebloser Bewegungen durchaus nicht gefordert; er hat aber noch positive Gründe, diese Verwechslung aufrecht zu erhalten, weil er in der That den Schein eines intimen Verständnisses der Erscheinungen beim Leser erzeugt, wenn er animistisch schildert.

Betrachten wir einige Naturvorgänge, wie sie sich dem reflexionslosen, primitiven Menschen darstellen mußten:

Er sah die Sonne aufgehen, und er — der von der Achsendrehung der Erde und der Nothwendigkeit des Sonnenaufgangs nichts wußte — mußte logischer Weise das Gestirn freudig begrüßen, das ihm freiwillig zu kommen schien. „Er schreitet hervor“ — heißt es in einem Sanskrit-Hymnus — „der Glanz des Himmels, der weit sehende, der fernzielende, der schimmernde Wanderer!“ Es war schon ein merkwürdiger Fall von Skepticismus, den Garcilasso von einem Peruaner aus der Zeit der Eroberung berichtet, welcher sagte: „Wäre

[1]) Vergl. Spencer: Sociologie I. p. 220.

die Sonne der allmächtige Herr der Welt, so würde sie nach eigenem Gutdünken ihre Bahn verändern und sich manchmal nach Belieben ausruhen, auch wenn sie keine Ermüdung fühlte." Jene Menschen aber, welchen dieser aus der Gleichförmigkeit des Verhaltens gezogene Skepticismus noch fremd war, mußten den Sonnenaufgang täglich als ein freudiges Ereigniß begrüßen, und es entspricht ganz dieser Anschauung, wenn wir in den Veden Fragen lesen wie: „Wird die Sonne aufgehen?" „Wird unsere alte Freundin, die Morgenröthe, aufgehen?" „Werden die Mächte des Dunkels vom Gotte des Lichtes besiegt werden?" So kann aber auch der Dichter, der sich ganz der Anschauung des allmählichen Tagens hingiebt, sagen, gleich einem alten Arier:

„Endlich auch nach langem Ringen
Muß die Nacht dem Tage weichen."
(Heine: Don Ramiro.)

„Jetzt sind die Berge sanft entzündet,
Purpurisch aus dem Flammenschoß,
Von Blitzen tausendfach verkündet,
Reißt sich das Gluthgestirne los."
(Martin Greif: Sonnenaufgang.)

Der primitive Mensch sah Nachts die Sterne am Himmel erscheinen, mit Anbruch der Morgenröthe wieder verschwinden. Daß lediglich ein optischer Vorgang stattfand, war ihm unbekannt. Das Leuchten und Erblassen mußte ihm naturgemäß als ein Kommen und Gehen erscheinen, und da das Gehen mit der Morgenröthe regelmäßig zusammenfiel, so sah er darin die Ursache. Post hoc, ergo propter hoc ist ja für den unentwickelten Verstand der geläufigste aller Schlüsse. Wir werden uns also nicht wundern, wenn wir in den Veden (50. 2) lesen:

„Weg schleichen, jenen Dieben gleich,
Die Sterne mit den Nächten sich,
Damit allsichtbar Sura sei —"

oder im Rig-Veda (I. 26. 10.) die Frage: „Diese hoch oben angehefteten Sterne, welche Nachts sichtbar sind, wohin gingen sie am Tage?" — oder endlich aus der römischen Mythologie:

„Früh verscheucht Aurora die schimmernden Sterne vom Himmel."
(Ovid: Metamorphosen 32. 100).

Nun ist aber für den lyrischen Dichter die allererste Anforderung die Anschaulichkeit, und je mehr er dieser genügt, desto mehr muß seine Darstellungsweise sich einer Weltanschauung nähern, welche noch ganz in der Anschauung wurzelte. Je mehr er aber lediglich den

optischen Schein schildert, wie er dem reflexionslosen Zuschauer sich darstellen muß, desto schöner wird er schildern.[1])

Wenn Mörike sagt:

„Früh, wenn die Hähne krähn,
Eh' die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Heerde stehn,
Muß Feuer zünden." —

so ist das schön, weil lediglich der Augenschein geschildert wird — für den kein Erblassen, sondern ein Verschwinden stattfindet — die Ursache aber ganz unbestimmt gelassen ist. Schön werden wir es auch nennen, wenn Martin Greif sagt:

„Die Sterne fangen an zu glimmen,"
(Thurm=Choral).

— aber reiner noch stellt er die bloße Anschauung dar in den Versen:

„Aber nah und ferne
Abendglockenklang,
Keimen gold'ner Sterne,
Sonnenuntergang!" —
(Walhalla.)

denn hier ist das Sichtbarwerden als ein Entstehungsproceß oder eine allmähliche Annäherung geschildert, was dem optischen Scheine ganz entspricht.

Die Sprache der Wilden ist um so reicher an Metaphern, je ärmer sie ist, und zwar naturgemäß an anthropomorphistischen Metaphern, weil die Ausbildung der Sprache zunächst zur Bezeichnung menschlicher Verhältnisse geschah, und ähnlich erscheinende Verhältnisse bei der Unkenntniß physikalischer Vorgänge menschlich gedeutet werden mußten. Der moderne Mensch ist geneigt, Phantasien darin zu sehen, wenn etwa Aurora personificirt wird; der primitive Mensch aber sah in den Analogien Wirklichkeit, und konnte gar nicht anders von seinem reflexionslosen Standpunkte aus. Alle Mythologien, die sich aus der animistischen Naturbetrachtung entwickelten, verrathen uns also einen nothwendigen Durchgangspunkt in der Geschichte des menschlichen Geistes und sind keineswegs blos der poetischen Phantasie zuzuschreiben.

Von einer unsichtbaren Atmosphäre wußte der primitive Mensch nichts. Er kannte — was Martius noch von den Brasilianern berichtet — nur den Begriff der bewegten Luft, die seine Empfindung

[1]) Die Frage, warum uns eine Schilderung um so mehr gefällt, je anschaulicher sie ist, soll damit natürlich noch nicht beantwortet sein, und bedarf einer eigenen Untersuchung.

afficirte, also Wind, Sturm, Orkan, und wenn diese entstanden, so kamen sie eben erst für ihn heran. Kein Wunder, daß die Geister der Winde in den Mythologien der niederen und höheren Rassen eine so große Rolle spielen. Major Harris erzählt von den Danakiel, daß kein Wirbelwind jemals über den Pfad hinwegfegen kann, ohne daß ihn ein Dutzend Wilde mit gezogenen Dolchmessern verfolgen, die nach dem Mittelpunkte der Staubsäule hinstechen, in der Absicht, den bösen Geist zu verjagen, der, wie sie glauben, auf dem Windstoß reitet.[1]) Die Araukanier glauben, die Stürme würden durch die Kämpfe hervorgerufen, welche die Geister ihrer Landsleute mit ihren Feinden führen; die Betschuanen fluchen ihrem Gotte während des Gewitters, weil er ihnen den Donner geschickt habe; und die Mincopies und Namaquas schießen mit giftigen Pfeilen auf den Sturm, um denselben zu vertreiben.[2]) So haben sich denn auch in unserer Sprache Ausdrücke, wie: Das Klagen des Windes, das Heulen des Sturmes, der entfesselte Orkan ꝛc. als paläontologische Bestandtheile einer untergegangenen Weltanschauung erhalten. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß wir in ähnlicher Weise von diesen Naturvorgängen afficirt werden, wie der primitive Mensch, wenn es uns gelingt, uns ihnen ganz unreflektirt hinzugeben, sie lediglich sinnlich auf uns wirken zu lassen und alle Naturwissenschaft zu vergessen. Diese intuitive Versenkung aber ist es, welche den Dichter zu so anschaulich und ästhetisch wirkender Darstellung befähigt.

Wenn es daher in Ovid's Metamorphosen (6. 140.) heißt:

„Wie der wallende Wind in dem Rohre
Leises Geflüster erregt, der lispelnde Klage nicht ungleich" —

oder bei Platen:

„Es scheint ein langes, ew'ges Ach! zu wohnen
In diesen Lüften, die sich leise regen." —
(Sonette 24.)

so kann es nur abschwächend wirken, durch einen reflektiven Vergleich die Intuition ersetzt zu sehen; aber die Mächtigkeit der Scene erlaubt es dem Dichter nicht mehr, sich in Vergleichen zu ergehen, wenn er den Meeressturm schildert:

„. . . . Und ringsher toben die Winde,
Trotzig mit Winden im Kampf, daß zerwühlt aufraset der Abgrund."
(Metam. 49. 80.)

Es entspricht auch ganz einer anthropomorphistischen Weltan-

---

[1]) Spencer, Sociologie I, 267.

[2]) Lubbock, a. a. O. S. 190.

schauung, wenn Ossian den Sturm anruft und ihn auffordert, zu erscheinen; denn auch die Apostrophirung lebloser Gegenstände muß als ursprünglich ganz ernst gemeint angesehen werden:

„Erhebt euch, ihr Winde des Herbstes,
Erhebt euch, durchstürmet die Haide!
Ihr Ströme der Berghöhen, brüllt;
Brüllt Stürme im Wald meiner Eichen!"

(Lieder von Selma. 275.) —

wenn ferner Lenau sagt:

„Und wenn ins Thal mit grimmigem Frohlocken
Die Stürme werfen ihre Donnerwürfe,
Daß Wald und Fels herunterbricht erschrocken" —

(Die Marionetten: Lorenzo.)

Er geht aber noch weiter in der Personification:

„Plötzlich auf am Horizonte tauchen
Dunkle Wolken, die herüberhauchen
Schwer, in stürmischer Beklommenheit;
Eilig kommen sie heraufgefahren,
Haben sich in angstverworr'nen Schaaren
Um die stumme Schläferin gereiht.
Und sie neigen sich herab und fragen:
Lebst Du noch? in lauten Donnerklagen,
Und sie weinen aus ihr banges Weh.
Zitternd leuchten sie mit scheuem Grauen
Auf das stille Bett herab, und schauen,
Ob die alte Mutter todt, die See?
Nein, sie lebt! sie lebt! der Töchter Kummer
Hat sie aufgestört aus ihrem Schlummer,
Und sie springt vom Lager hoch empor:
Mutter — Kinder brausend sich umschlingen,
Und sie tanzen freudenwild und singen
Ihrer Lieb' ein Lied im Sturmeschor."

Es ist sehr charakteristisch, daß Lenau dieses Gedicht „Sturmesmythe" benennt; denn es offenbart in der That den Keim, aus dem die Mythenbildung entstanden ist.

Bei Heine heißt es:

„Mein Ruf verhallt im tosenden Sturm,
Im Schlachtenlärm der Winde.
Es braust und pfeift und prasselt und heult
Wie ein Tollhaus von Tönen."

(Sturm.)

Wird nun aber das Sausen des Windes als Stimme aufgefaßt, so liegt auch noch die weitere Metapher sehr nahe, die Shakespeare dem wahnsinnigen Lear in den Mund legt, und die dem hochgesteigerten Affekt entspricht:

„Blast, Winde, und sprengt die Backen! wüthet! blast!
Ihr Katarakte und Wolkenbrüche speit,
Bis ihr die Thürm' ersäuft, die Höh'n ertränkt!"
(König Lear III. 2.)

„Blas', Kerl, bis deine aufgeschwellte Wange
Noch straffer sei, als Pausback Aquilo."
(Troilus und Cressida IV. 5.)

Der Dichter, wenn er das möglichst zutreffende Bild eines Naturvorgangs geben will, greift eben mit künstlerischem Instinkte zu dem gleichen Hülfsmittel, wodurch sich der primitive Mensch, der von physikalischen Ursachen nichts weiß, die Erscheinungen erklärt. Und wie diesem die Erklärung nach Analogie menschlichen Wollens und Handelns am nächsten liegt, so bleibt auch uns, trotzdem wir mit physikalischen Kenntnissen mehr oder minder ausgerüstet in die Welt blicken, doch der eigene Wille das intimstbekannte; dagegen besitzen wir durchaus keinen Einblick in das Wesen der natürlichen Kräfte, die uns vielmehr, gerade wenn wir es versuchen, uns in ihr Wesen zu versenken, gespensterhaft fremd vorkommen, während es doch Sache des Dichters ist, den Schein möglichst intimer Bekanntschaft zu erzeugen.

Wenn also die Natur tönt, wird der Dichter gleich dem primitiven Menschen solche Vorgänge nach Analogie der menschlichen Stimme auslegen, und je nach der Art, wie sein Ohr getroffen wird, sehr verschiedenartige Empfindungen der Natur unterlegen. Lenau ist reich an solchen Variationen:

„Verfangen in der Schlucht die rauhen Winde rasen,
Die zu der Wolkenschlacht die Riesentuba blasen."
(Täuschung.)

„Daß ihre Luft ertönt von dunklen Monologen." —
(Ebenda.)

„Es wimmerten die Winde, schluchtverfangen."
(Der ewige Jude.)

„Wie der Wind so traurig fuhr
Durch den Strauch, als ob er weine;
Sterbeseufzer der Natur
Schauern durch die welken Haine." —
(Herbstklage.)

welches letztere an die Karenen erinnert, welche die unerklärlichen Töne und Seufzer in den Dschungeln den Verdammten zuschreiben.

Eine ganz andere Auffassung wiederum ist es, oder, richtiger gesagt, einer ganz anderen Scenerie entsprechen seine Verse:

„Donner rollen, fern verhallend,
Aus des Himmels tiefster Brust.
. . . ."

Welche Wonne muß durch's große
Herz des Donnergottes wallen,
Wenn er läßt die starke Stimme
Jauchzend durch die Lüfte schallen!"
(Johannes Ziska.)

Umgekehrt wird auch die Stille der Natur je nach Umständen als Schweigen erscheinen:

„Ringsum schwieg das Gewog." —
(Ovid: Metam. 25. 234,)

„Der Mensch, das Gewild und die Vögel
Athmeten ruhigen Schlaf; rings schweigt die Hecke geräuschlos,
Rings das schlummernde Laub; es schweigt der thauige Himmel."
(Ebendas. 32. 185.)

„Kein Vogelsang, kein Bach, kein Waldesschauern,
Kein Klageton entfährt dem finstern Thal;
Nur stummes, unermeßlich wildes Trauern."
(Lenau: Gang zum Eremiten.)

„Der Sturm verstummte, die Gewitter schwiegen."
(Lenau: Lorenzo.)

„Doch wie wir oftmals sah'n vor einem Sturme:
Ein Schweigen in den Himmeln, still die Wolken,
Die Winde sprachlos —"
(Shakespeare: Hamlet II. 2.)

Man würde nun aber den reflexionslosen Zustand des Menschen zur Zeit der Sprachenbildung ganz verkennen, wollte man etwa annehmen, daß nur die Armuth seiner Sprache zu solchen Metaphern ihn nöthigte, in welchen er das Leblose belebte, und daß dann erst in Folge dieser Sprachgewohnheit die wirkliche Verwechslung allmählich in seinem Geiste sich festsetzte. Diese von manchen Forschern auf die Mythen angewendete Erklärungsmethode ist unpsychologisch. Vielmehr fällt diese Verwechslung ganz innerhalb der Anschauung und ist von der Sprache ganz unabhängig. Das ist eben das Charakteristische des echten Dichters, daß er schon in der Anschauung dichtet, während der Imitator die Dinge eben sieht, wie auch wir anderen Menschen, und nur in der Sprache dichtet, wozu er fremde Augen entlehnen muß. Wäre beim primitiven Menschen nicht schon die Anschauung ganz unmittelbar automorph, so müßten wir ihm ein (nachträglich wieder verlorenes) Bewußtsein über die Armuth seiner Sprache zumuthen, in Folge dessen er nach einer Analogie suchte, die sich ihm durch Denkgewohnheit in Identität verwandelte. Weil nun aber auch beim echten Dichter die Verwechslung zwischen Lebendem und Belebtem ganz und gar nicht auf einem reflektirten Vergleiche beruht, könnte die obige Erklärung der Mythenbildung höchstens im

Sinne solcher Dichter sein, welchen das poetische Talent, ein Vermögen der Anschauung, abgeht, und die nur als Imitatoren der Mythologie ihre Vergleiche entnehmen, aber freilich nur eine Talmipoesie zu Stande bringen, die leicht zu erkennen ist. Gegen diese Dichter wendet sich Hölderlin mit Entrüstung:

„Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht,
Ihr habt Verstand, ihr glaubt nicht an Helios,
Noch an den Donnerer und Meergott!"

(An die Scheinheiligen.)

Wenn man unsere modernen Poeten liest, so kann man in der That der überwiegenden Mehrzahl derselben das Compliment nicht vorenthalten, daß sie ungemein verständig sind. —

Leblose Gegenstände erzeugen um so mehr den Schein des Lebens, je beweglicher sie sind; in dieser Hinsicht ist vor Allem das Feuer in seinen verschiedenen Gestaltungen zu nennen. Herodot erzählt (III. 16.): „Die Aegypter haben geglaubt, das Feuer sei ein lebendiges Thier und verschlinge Alles, was es ergreifen könne; nachdem es sich aber mit Nahrung gefüllt, sterbe es an dem, was es verschlungen habe." Es ist nun aber wiederum ganz diese Anschauung, die wir beim Dichter finden:

„Die Flammen züngeln auf, wie Schlangen
Verzehrend hastig ihren Raub."

(Lenau: Savonarola).

Das Verbot des Pythagoras, das Feuer mit einem Schwerte zu schüren, findet ein Reisender aus dem 13. Jahrhundert noch bei den Tartaren, die es vermieden, ein Messer ins Feuer zu stecken oder in der Nähe eines solchen mit der Axt zu arbeiten, weil der Kopf des Feuers abgeschnitten werden könnte.[1])

Ovid spricht von den „grimmigen" Flammen, die das Holz erfassen, und ausführlicher noch sagt er:

„So wie das rasende Feuer auch niemals Nahrungen abweist,
Und unzählbare Balken verbrennt, und je größerer Zuwachs
Kommt, je mehreres heischt, und gefräßiger selbst im Gewühl ist ꝛc."

(Metam. 39. 133. u. 38. 101.)

Auch giebt es Berichte von Wilden, die das züngelnde Feuer für ein lebendiges schlangenartiges Thier hielten, das bei der Berührung beiße und sich von Holz nähre. Desgleichen wird in den Psalmen das Feuer häufig als „fressendes" bezeichnet.

Von den zahlreichen abergläubischen Gebräuchen, die aus solcher Anschauung hervorgingen, sei nur die Mahnung erwähnt, die man

---

[1]) Tylor: Urgeschichte, S. 353.

noch heute an Kinder richtet, die übrig gebliebenen Brodkrumen nach dem Essen nicht auf den Boden, sondern ins Feuer zu werfen. Dem Feuer entgegenzutreten, gilt unter Umständen für gottlos, und erst kürzlich hörte ich in Südtyrol eine Alte, die sich das Mißglücken des Versuches, einen durch Blitzschlag entstandenen Brand zu löschen, aus der Gottlosigkeit des Versuches erklärte, ein „Donnerfeuer" löschen zu wollen.

Wie viel Aufforderung zur anthropomorphistischen Anschauung das Feuer insbesondere in seiner Gestalt als Blitz enthält, das zeigen Mythologie und Poesie. „Feindlich" nennt ihn Horaz (1. 12. 59.), und daß diese uralte Anschauung noch immer nicht überwunden ist, das beweist die noch häufig zu findende Bangigkeit vor den Erscheinungen des Gewitters, hauptsächlich Blitz und Donner, die noch unterstützt wird durch die pathologische Wirkung der gespannten Electricität auf die meisten Nerven. Zwar hat der Culturmensch dem Himmel den Blitz entrissen, vor dem der primitive Mensch floh, und die Stimme des Donners hat für ihn die alten Schrecken verloren, von denen noch Homer spricht:

„Dennoch scheut auch Jener den Wetterstrahl des Kronion
Und den entsetzlichen Donner, der hoch vom Himmel herabkracht."
(Il. 21. 198.)

aber abgesehen davon, daß nicht ein Jeder den Blitzableiter erfunden hat, liegt für unsere Sinne etwas Charakteristisches und Individuelles in diesen Erscheinungen, so daß wir sehr leicht in die primitive Weltanschauung durch sie versetzt werden, die in dem gerade niederfahrenden Feuerstrahl ein dämonisches Zielbewußtsein, im Rollen des Donners das Grollen eines feindlichen Dämons oder die Offenbarung göttlichen Zornes zu erkennen glaubte. Noch heute sagt der Landmann in Litthauen: Perkun donnert! oder: der Alte brummt! Vielleicht ist es sogar unvernünftig zu erwarten, daß diese Anschauung schon ganz überwunden sei, die ja nur ein Specialfall jener seelenvollen Auffassung der Natur ist, auf der alle ästhetische Anschauung beruht, so verschieden auch die begleitenden Empfindungen sein mögen. Bestehen nun diese gerade in Bangigkeit, so ist das im Grunde nicht unvernünftiger, als wenn sie bei anderen Anlässen angenehmer Art sind und nur darum die Kritik nicht herausfordern.

Nicht jede seelenvolle Auffassung der Natur wirkt poetisch. Man wird sich z. B. nicht leicht befreunden können mit den Versen, die sich bei Lenau finden:

„Als wie ein schwarzer Aar, deß Flügel Feuer fingen,
So schlägt die schwarze Nacht die feuervollen Schwingen."
(Täuschung.)

Aber es scheint fast, als ob wir selbst in solchen Darstellungen nicht subjektive Willkür der poetischen Phantasie zu sehen hätten, sondern als ob auch diese einer tiefen und ganz reflexionslosen Versenkung in die Erscheinung entsprängen, sodaß sie sich lesen wie geistiger Atavismus; es erinnern diese Verse stark an die Anschauung der Mandanen, die im Donner den Flügelschlag hören, und im Blitze die leuchtenden Augen des gewaltigen Vogels sehen, der Manitu zugehört, vielleicht auch er selber ist.[1])

Eine ähnliche, rein individuelle Auffassung, die aber sehr wohl in die Weltanschauung des primitiven Menschen passen will, enthalten Lenau's Verse:

„Doch es dunkelt tiefer immer
Ein Gewitter in die Schlucht,
Nur zuweilen übers Thal weg
Setzt ein Blitz in wilder Flucht."
(Johannes Ziska.)

Die Analogien zwischen äußeren Vorgängen der Natur und solchen der menschlichen Seele sind sogar in unserer Umgangssprache ungemein zahlreich, und auch in der Sprache der Wilden begegnen wir Metaphern dieser Art sehr häufig. Aber der Himmel mit seinen wechselnden Erscheinungen ist es vorzugsweise, der als Träger von Stimmungen ernster, drohender oder freundlicher Art angesehen wird. So auch bei den Dichtern aller Zeiten. Ossian entnimmt den elementaren Vorgängen der Atmosphäre mit Vorliebe die Vergleiche zur Schilderung seiner Schlachtenscenen, und das willkürliche Spiel der Wolken und Winde schaut er als beständigen Kampf an.

„Unstät sanft am Himmel der Wind."
(Fingal IV. 83.)

„Fingal erhob sich, ihm folgte sein Heer,
Wolkengewoge voll Gluth und Gekrach gleich,
Wann zucket von Norden der Blitz
Dem zagenden Segler im Sturm."
(Carthon 248.)

„Es weichen die Reihen von Erin,
Wie düsteres Wolkengebirge
Dem stürmenden Hauche des Windes."
(Dardul 617.)

Ein typisches Beispiel für die paläontologische Anschaulung der Lyrik und ein ganz und gar in einheitlicher Stimmung socher Art gehaltenes Gedicht ist Lenau's „Himmelstrauer":

---

[1]) Tylor, Anfänge der Cultur, II. 263.

„Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die dunkle Wolke dort, so bang, so schwer;
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermuthmattes Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manchesmal —
So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen —
Und aus der Wimper zuckt ein matter Strahl.

Nun schleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leise Nebel übers Haideland;
Der Himmel ließ, nachsinnend seiner Trauer,
Die Sonne lässig fallen auf der Hand."

Was Lenau in diesem Gedichte leistet, kann nur die Anschauung leisten, aber nicht die abstrakte Thätigkeit des Vergleichens; der seelische Inhalt, der ihm aus der Natur spricht, ist so sehr mit der äußeren Wahrnehmung verschmolzen, daß man sagen möchte, er schaue selber in die Natur hinein, was aus ihr zu sprechen scheint. Der Akt der Anschauung ist hier an sich schon poetisch; schon in dieser, oder vielmehr nur in dieser liegt die dichterische Funktion, die aber so unbewußt geschieht, daß es für den Dichter den Anschein haben muß, als sei das Objekt an sich schon poetisch, als dichte die Natur vor seinen Augen, und als habe er nur abzuschreiben. Darüber wird sich ein Jeder klar sein, der nur einigermaßen beim Anblick der Dinge diese symbolisirende Fähigkeit besitzt, durch die wir uns zum All erweitern, ins All ergießen. Vielleicht sind alle großen Dichter Pantheisten gewesen; denn ohne solche pantheistische Empfindungen des Individuums ist diese künstlerische Beseelung der Natur nicht möglich, die das symbolisirende Auge vollzieht. Wenn aber diese Fähigkeit als angeborene Anlage dem Individuum angehört, so kann doch andererseits behauptet werden, daß diese subjektive Thätigkeit gar nicht möglich wäre, wenn die Natur sich spröde dagegen verhielte, wenn die äußeren Erscheinungen keine Aufforderung zur Symbolisirung enthielten, d. h. also: wenn die Identität von Geist und Natur nicht Wirklichkeit wäre. Ohne diese Identität wäre die Symbolisirung eine lediglich reflektive Thätigkeit, in der das Subjekt dem Objekt gegenübersteht; aus solchem Dualismus aber zwischen Geist und Natur könnte die innige Verschmelzung, die sich in der poetischen Symbolisirung thatsächlich vollzieht, niemals resultiren. Die Poesie könnte kein Werk der Intuition sein, und niemals hätten aus der Naturanschauung des vorhistorischen Menschen Mythenbildungen hervorgehen können, die sich mit poetischen Schöpfungen parallelisiren lassen. Daß aber jene alten Arier, die der Natur noch um so viel näher standen, als wir,

— denen die Reflexion eine Kluft aufgethan hat zwischen der Natur und uns —, zu dieser seelenvollen Naturanschauung gelangten, von der uns die Veden Kunde geben, das muß uns doch beweisen, daß auch in uns die ästhetische Anschauung nicht das Werk des der Natur dualistisch gegenüberstehenden Bewußtseins sein kann, sondern aus einer tieferen Region kommt, in welche die Nabelschnur einmündet, die uns an die Natur knüpft. So beweist also die Thatsache der Symbolisirung die Identität zwischen Geist und Natur. Denn sind auch die seelischen Regungen, die wir Menschen in der ästhetischen Anschauung der Natur unterlegen, in ihrer Bestimmtheit und Menschlichkeit lediglich Analogien, so beweist doch die Thatsache, daß wir aus der Natur uns selbst herausfühlen, daß wir im tiefsten Grunde Eins mit ihr sind, daß Nichts in uns webt, was wir nicht ihr zu verdanken hätten, nichts Fremdes, und daß sie uns hervorgebracht hat, wie wir ästhetische Schöpfungen hervorbringen: unbewußt. Nicht als Individuen erzeugen wir das Schöne, sondern als Theile der Natur, deren Schaffensdrang in uns realiter abschließt, während sie ihn idealiter in uns fortsetzt. Und wie der Dichter in seinen Schöpfungen im Grunde nur sich selber findet, so erkennt die Natur im Menschen sich selber. Die monistische Weltanschauung erhält also ihre Bestätigung aus der Poesie. —

Wie das Aussehen des Himmels nach Analogie eines menschlichen Gesichts dargestellt werden kann, z. B. in Schiller's Versen:

„Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus.“ —
(Klage der Ceres.)

so natürlich auch umgekehrt. Mit Vorliebe übertragen die Dichter Vorgänge des Himmels auf die Stirne: „Meine Stirn' soll Euer Wetterglas sein!“ ruft Moor seinen Gefährten zu.

„Da wölket freilich sich die Stirne dir.“
(Hölderlin: an Hiller.)

Sehr individuell gefärbt ist, was Lenau sagt:

„Der Himmel donnert seinen Hader,
Auf seiner dunklen Stirne glüht
Der Blitz hervor, die Zornesader,
Die Schrecken auf die Erde sprüht.“
(Wanderung im Gebirge.)

Ebenso begegnen wir aber in der Lyrik jener alten mythologischen Anschauung, welche in den Regentropfen Thränen sieht. Vom Himmelsgotte Tahiti's heißt es:

„Dicht fällt der feine Regen auf das Antlitz der See;
Es sind nicht Regentropfen, sondern Thränen Oro's."
(Tylor: Urgeschichte S. 421.)

Der mythologische Bestandtheil dieser Anschauung ist uns verloren gegangen, aber weil dieselbe im Objekt begründet liegt, und dieses zur menschlichen Empfindung spricht, so daß nicht nur die Stimmung des Einzelnen, sondern sogar der Volkscharakter sich mehr oder minder vom Ansehen des Himmels abhängig zeigt, sind auch in der Poesie Regentropfen noch immer Thränen:

„Was traur' ich, Suffolk, einzig nicht um dich,
Und eifr' in Thränen mit des Südens Wolken,
Das Land befeuchtend die, mein Leid die meinen."
(Shakespeare: Heinrich, VI. 2. Theil III. 2.)

„Ein öder Schmerz war über mich ergossen,
Wie wenn der Regen weit und breit ins Land
Hernieder rieselt, traurig und verdrossen."
(Leopardi: die erste Liebe. Uebers. von P. Heyse.)

In sehr individueller Anschauung aber sagt Greif:

„Sprühregen, drein die Sonne scheint,
Jetzt da, und jetzt auch schon vorüber,
So kurz, wie wach der Säugling weint —
Er wendet sich und schlummert lieber."
(Aprilwetter.)

So wird also die äußere Natur dem Dichter zum Symbol eines Innern, und zwar eines menschlichen Innern.

---

2. Die Naturformen.

Die Mehrzahl der im Bisherigen angeführten dichterischen Aussprüche hat gezeigt, daß die anthropomorphistische Weltanschauung meistens zugleich anthropopatisch ist. Die erstere ist gleichwohl in vielen Fällen der ästhetischen Anschauung ganz rein vorhanden, wie wir gleich sehen werden, wenn auch als Regel angenommen werden muß, daß in der Naturbelebung durch die dichterische Phantasie beide Arten von Symbolisirung auftreten, Form und Inhalt der Dinge einander correspondiren und als untrennbares Ganzes angeschaut werden, wie ja auch die menschliche Empfindung ihren äußeren formellen Ausdruck in Mienen und Geberden findet und davon getrennt nicht gedacht werden kann. So sind also die äußeren Naturdinge keineswegs Gefäße, in welche die dichterische Phantasie jeden

beliebigen Empfindungsinhalt gießen kann, sondern es entspricht derselbe der äußeren Form der Dinge und wird durch diese bestimmt. Die rein formalistische Symbolisirung ist relativ selten, aber sie ist interessant, weil sie das Bedürfniß des Poeten, in den Naturobjekten Anklänge an die menschliche Gestalt zu entdecken, als rein intuitiv kennzeichnet; eine reflektive Vergleichung würde — außer etwa in Naturspielen — solche Anklänge gar nicht entdecken können. Die Formen der Naturobjekte enthalten für die Reflexion nicht nur keine Aufforderung zur Vergleichung, sondern müßten bei ihrer thatsächlichen Unähnlichkeit mit der menschlichen Gestalt oder Theilen derselben uns davon abhalten. Es beweist also auch die Thatsache der Symbolisirung äußerer Formen die Unabhängigkeit der ästhetischen Anschauung von der Reflexion, welche, weit entfernt ein Hülfsmittel derselben zu sein, sie stören würde, ja sie sogar verhindern müßte.

Es genügt für das Auge des Dichters die verticale Stellung eines hohen, leblosen Gebildes, um an die aufrechte Gestalt des menschlichen Leibes erinnert zu werden. So schildert Homer den Alkathoos, wie er den Idomeneus zum Kampfe erwartet:

„Sondern gleich einer Säul' und dem hochgewipfelten Baume
Stand er ganz unbewegt." —

(Il. XIII. 437.)

und wie wenn ein Baum gefällt würde, heißt es sodann:

„Dumpf hinkracht er im Fall."

Denn ebenso unwillkürlich erinnert die gefällte Baumleiche, die horizontale Lage eines von Natur aus aufrecht stehenden Gebildes, an die Menschenleiche. So wird Euphorbos mit einem stattlichen Oelbaum verglichen:

„Aber ein schnell erdrückender Sturm mit gewaltigen Wirbeln
Reißt aus der Grube den Stamm, und streckt ihn lang auf die Erde."

(Il. XVII. 57.)

Und ähnlich an anderen Stellen, z. B. Il. V. 560, IV. 482 2c.

So benutzt also die Phantasie des Dichters den geringsten ihr gebotenen Anhaltspunkt, um sich auch rein äußerlich an die menschliche Gestalt erinnern zu lassen, und immer erreicht er dabei den Zweck der plastischen Darstellung, besonders wenn die innere Beseelung des Naturobjektes sich ungezwungen damit verbindet. So sagt Goethe:

„Stehen wie Felsen doch zwei Männer gegen einander!"

(Hermann und Dorothea.)

Ossian sagt:

„Suaran der Siege drang voran,
Ihm stemmt sich Cuchullin entgegen,
So bricht ein Vorgebirg Gewölke;
Der Wind umspielt ihm den Fels,
Kraftvoll streckt es empor das Haupt."
(Fingal II. 281.)

„Im Kampf bist ein Fels Du im Sturm."
(Fingal VI. 229.)

Bei Ovid heißt es:

„Vorwärts ragt in das Meer ein Geklipp;
Oben erstreckt's rauhzackig die Stirn' in die offene Woge."
(Metam. 22. 109.)

Ja, er symbolisirt sogar die bloße Unbeweglichkeit des Felsen, wenn er sagt:

„Staunend vernahm die Mutter, wie starrer Fels, die Erzählung."
(Metam. 25. 169.)

Aehnlich erzeugt auch Aeschylus durch ein einziges malerisches Epitheton eine sehr feine landschaftliche Stimmung, wenn er von einem „einsam sinnenden Felsen" — *οἰόφρων πέτρα* — spricht; und ein ganz malerisches Bild thut sich dem Leser auf, wenn Greif sagt:

„Noch liegt auf den Bergen am Meere
Vom Tag ein Schein,
Weit draußen schläft in der Leere
Ein Fels allein."

Lenau sagt:

„Graue, düstre Felsen sah ich trotzig ragen
Aus eines Thales stillen Finsternissen,
Als wollten kühn den Himmel sie verjagen,
Dem sie den Schleier vom Gesicht gerissen.
Abgründe, ihre Riesengräber, lauern
In sicherer Geduld zu ihren Füßen."
(Die Marionetten: der Gang zum Eremiten.)

Daß diese Art, die Dinge anzuschauen, tief in der menschlichen Natur begründet und keineswegs ausschließliches Eigenthum des Dichters ist, beweist nicht nur die Empfänglichkeit, die wir solcher anthropomorphistischen Malerei entgegenbringen, sondern auch die Umgangssprache, die zahlreiche Bestandtheile dieser Art enthält. Wir sprechen von Bergrücken, Meerbusen, Flaschenhals, Gletscherzunge, Felsenhaupt, Felsenschlund, Höllenrachen 2c.

Mit Vorliebe findet die Phantasie das menschliche Auge in der Natur wieder. Bis in die ältesten Zeiten zurück finden wir die Sonne als Auge bezeichnet. Im Rig=Veda (I. 115) heißt sie „Auge des

Mitra"; sie wird vom Indra am Himmel emporgeführt „weit zu schauen." Hesiod nennt sie das „weitsehende Auge des Zeus" — πάντα ἰδὼν Διὸς ὄφθαλμος —; bei den Germanen heißt sie „Wuotans Auge". Aeschylos in einem Fragment nennt Helios den allsehenden — παντόπτας — und im Prometheus ruft er die allschauende Sonne an; bei Ovid heißt die Sonne oculus mundi und ähnlich bei verschiedenen lateinischen und griechischen Dichtern. Auch Shakespeare spricht des Oefteren von einem Auge des Himmels (z. B. Richard II. 3. 2.). Bei Ossian heißt es:

„Wann sich schließen die Thore der Nacht
Dem Adlerauge der Sonne."
(Temora VII. 3.)

und ein freundlicher Blick wird ihr beigelegt in den Worten:

„Die Sonne lacht auf blauer Bahn."
(Barthona 405.)

Heine sagt: „Die Sonne lachte mit freundlichem Blick", und wiederum: „Die Sonne grüßte verdrossen herab", oder:

„Wie ein Greisenantlitz droben
Ist der Himmel anzuschauen;
Rotheinäugig und umwoben
Von dem Wolkenhaar, dem grauen."

So vergleicht sich auch bei Ovid der einäugige Cyklop mit der Sonne:

„Einzeln leuchtet das Auge mir grad auf der Stirn, doch Umfang
Hat's wie ein mächtiger Schild. Wie? schaut nicht Alles umher Sol
Hoch vom Himmel herab? Sol schaut mit der einzelnen Rundung."
(Metam. 54. 94.)

Schiller schildert den Sonnenuntergang:

„Des Tages Flammenauge bricht im süßen Tod."
(Erwartung.)

„Wenn hinter'm Erdball sich das späh'nde Auge
Der Sonne birgt —"
(Shakespeare, Richard 11. III. 3.)

Was den Mond betrifft, so braucht nur an die über die ganze Erde verbreitete Anschauung über das Gesicht im Monde hingewiesen zu werden, oder an die der Namaqua, die den Mond für einen Menschen halten, der — wenn jener abnimmt — Kopfweh hat und seine dunkle Hand an den Kopf legt, — eine Anschauung, die sich in zahlreichen Variationen bei vielen anderen Völkern findet. Das Mondgesicht, weil rein anschaulich aus dem Objekt abstrahirt, spielt denn auch in der Lyrik eine große Rolle, wobei die

verschiedenen Variationen den wechselnden Scenerien des nächtlichen Himmels entprechen:

„Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor.“
(Goethe: Willkommen und Abschied.)

„Mond, der Nacht tiefernstes Auge,
Das du klagend niederschaust ꝛc.“
(Emil Taubert: Mond und Sterne.)

„Luna, solcher hohen Warte
Weiten Umblick neid' ich dir;
Sei auch der Entfernten helle,
Aber ängle nicht mit ihr.“
(Goethe: Neue griechische Liebes-Skolien.)

„Helles Auge der Nacht,
Immer reizest Du mich, freundliches Auge der Nacht,
Wenn du durch das Gewebe,
Das der Lindenbaum webt, freundliche Blicke wirfst.“
(Hölty: Hymnus an den Mond.)

„Suarans Auge strahlte daher,
Des Himmels Vollmond gleich,
Wann schwindend Gewölk ihn läßt
Still und breit in Mitte der Nacht.“
(Ossian: Fingal VI. 260.)

„Doch um zwölf bei Nacht, wenn der Mond hell lacht,
Will ich Dich, Liebe, besuchen.“
(Burns: Dein Wohlsein ꝛc.)

Sehr subjektiv ist Lenau, wenn er sagt:

„Am Himmel zieht der bleiche Mond verdrossen
Den Wolkenmantel zu, als ob er fröre.“
(Nächtliche Fahrt.)

Heine hat sehr verschiedene Nüancen der Mondanschauung:

„Aus herbstlich dämmernden Wolkenschleiern,
Ein traurig todtblasses Antlitz,
Bricht hervor der Mond.“
(Sonnenuntergang.)

„Und der Mond der stille Lauscher,
Wirft sein gold'nes Licht herein.“
(Bergidylle.)

Daß auch die Sterne mit Augen verglichen werden, und diese mit Sternen, liegt sehr nahe. Schon bei den Ariern heißt der Himmel „tausendäugig“ — sahasrakscha —

„Alle Stern' in Lüften
Sind ein Liebesblick der Nacht,
In des Morgens Düften
Sterbend, wenn der Tag erwacht.“
(Rückert.)

„Aus des Himmels Augen droben
Fallen zitternd goldne Funken.

. . . .

Und sie blinken, und sie winken
Aus der blauen Himmelsdecke.

. . . .

Doch oben aus dem dunklen Himmel schauten
Herunter auf mein Grab die Sternenaugen.“
(Heine: Nachts in der Cajüte.)

„— Und ihr, hochschauende Sterne,
Die mir damals oft segnende Blicke gegönnt!“
(Hölderlin: Menons Klage.)

„Stern der sinkenden Nacht,
Warum blickst auf die Erde du?“
(Ossian: Lieder v. Selma 1.)

So ist denn auch das Wort Augenstern in die Prosa übergegangen.

Das menschliche Antlitz, den der Phantasie vertrautesten Theil des menschlichen Körpers, in der Natur wieder zu finden, knüpft dieselbe überall an. Wir vermögen es nicht, dem Spiele der Wolken zuzuschauen, ohne daß sie in dieser Weise thätig würde. Ungefähre Umrisse und Punkte, welche annähernd der Stellung von Augen und Mund entsprechen, genügen oft. Es beruht wohl auf einer solchen Anschauung eines rothwangigen Apfels, wenn Goethe sagt:

„Früchte bringt das Leben dem Mann; doch hangen sie selten
Roth und lustig am Zweig, wie uns ein Apfel begrüßt.“

Aehnlich Taubert:

„Du schaust es nicht, wie hinter den Zweigen
Schelmengesichter die Aepfel zeigen.“
(Das Geheimniß der Form.)

Wenn nun aber von den Wahrsagern bei den Fidschi-Insulanern berichtet wird,[1]) daß sie eine Kokosnuß sich im Wirbel drehen und eine Frage je nach der Richtung entscheiden lassen, wohin das Auge der Nuß sieht, sobald sie ruht, so zeigt sich auch an einem so kleinen Zuge die Verwandtschaft der paläontologischen und der dichterischen Phantasie.

Das Fenster einer Thurmruine blickt auf uns herab wie ein geblendetes Auge; Euripides spricht von einer „hohläugigen“ Felsenkluft, und bei Ossian heißt es:

---

[1]) Tylor, Urgeschichte, S. 168.

„Die Brauen gerunzelt im Zorn,
Die Augen, wie Höhlen im Fels."
(Carrig-Thura. 614.)

Emil Taubert sagt sehr schön:

„Den wüsten Berghang freudenlos herab
Schaut der verfallne Thurm ins Schluchtengrab;
Ihm über Höhlenaugen ziehen finster
Zusammen sich die Brau'n von düsterm Ginster."
(Der verfallene Thurm.)

Fensteröffnungen überhaupt sind sehr geeignet, von uns gleich Augen angesehen zu werden, so daß — von den geschmacklosen Kasernen der modernen Zeit abgesehen — es nicht leicht ein Gebäude geben kann, dem wir nicht eine Physiognomie leihen. Auch sprechen wir von „Fensteraugen", während die Liebessprache das Wort „Augenfenster" kennt — ein Wort, das sich auch bei Shakespeare findet, z. B. Wintermärchen I, 1, Richard III. V, 3. Solche Physiognomien werden je nach den besonderen Verhältnissen einen sehr verschiedenartigen Ausdruck haben: heiterlächelnd, ernstblickend, schmerzlich oder albern verzogen, vom Berge herabgrüßend, verstohlen winkend.

Lenau sagt:

„Dort das Hüttlein, ob es trutze,
Blickt nicht aus, die Strohkapuze
Tief ins Aug' herabgezogen."
(Auf eine holländische Landschaft.)

— und noch andere Verse finden sich bei Lenau, die sich nicht wohl anders erklären lassen, als durch Fensteraugen. Er nennt nämlich die Heidelberger Ruine „das steinerne Hohngelächter der Zeit". Es ist nicht schwer, auch bei Martin Greif auf einen ähnlichen Entstehungsproceß in der Strophe zu schließen, zu der ihn das gedrückte Aussehen des Markusdomes in Venedig mit seinen düsteren Portalen veranlaßt:

„Doch stumm in den Dämmer gehüllet
Zeigt sich Sankt Markus' Dom
Dem wogenden Menschenstrom,
Als säh' er das Schicksal erfüllet."
(Venedig.)

Wie dagegen ein einzelnes Thor dem Dichter leicht die Anschauung einer Mundöffnung verleiht, zeigt sich bei Taubert:

„Des Thores Rachen speit im Sturmgebraus
Ein kreischend flatterndes Gevögel aus,
Des Hungers Boten, die mit schwarzem Flügel
Beschatten, Regenwolken gleich, die Hügel."
(Der verfallene Thurm.)

Allbekannt sind die Verse Schiller's:

„Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp',
Zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldenen Becher werf' ich hinab,
Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund."
(Der Taucher.)

„Geheimnißvoll über dem kühnen Schwimmer
Schließt sich der Rachen; er zeigt sich nimmer."
(Ebenda.)

Wir werden aber diese Auffassung wieder erkennen, wenn wir von Wilden lesen, die an gefährlichen Flußstellen dem Geiste Opfer bringen. Wenn sie in einem Wasserstrudel Gegenstände, vielleicht auch Menschen, verschwinden und nicht wieder zum Vorschein kommen sehen, wird ihnen der Strudel zum Rachen des Wassergeistes, dem sie demgemäß opfern werden, wenn sie an die Stelle kommen.

„Der gähnende Mund ist weit geöffnet: Abschüssige Gründe
Hemmen mit gähnender Kluft hinter mir, vor mir den Schritt."
(Schiller: Der Spaziergang.)

„Und das Schifflein erklimmt sie
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
In schwarze, weitgähnende Fluthabgründe."
(Heine: Sturm.)

Sehr anschaulich ist es, wenn Hölty sagt:

„Darauf kroch ich zum Mundloch meiner Höhle."
(Bardengesang.)

und Shelley:

„Dort gähnte eine Höhlung und verschlang
In ihrer Schlüfte Windungen das Meer."
(Alastor.)

Shakespeare, sehr kühn in solchen Personificationen, sagt:

„Ich zeig' Euch des geliebten Cäsars Wunden,
Die armen stummen Munde, heiße die
Statt meiner reden."
(Julius Cäsar III. 2.)

„Jetzt prophezeih' ich über Deinen Wunden,
Die ihre Purpurlippen öffnen —"
(Julius Cäsar III. 1.)

Es ist aber wohl auf eine Felsenklamm zu schließen, wenn Lenau sagt:

„Todesruhe deckt die Höhen,
Die verlassnen Felsenklippen;
Kein Gesträuch und keine Blume
Auf des Abgrunds bleichen Lippen."
(Cl. Herbert: der nächtliche Gang.)

Im „Gang zum Eremiten" sagt derselbe:

„Dort bricht aus dornumstarrtem Felsenmunde
Ein Quell hervor, die bange Ruh' zu stören,
Und braust hinunter in den offnen Schlund."

Auch andere Theile des menschlichen Körpers, Arme, Finger, Bauch, Nacken, Rücken ꝛc. finden wir in der Natur symbolisch angedeutet:

„Es stiegen Nebelbilder aus den Feldern,
Umschlangen sich mit weichen, weißen Armen."

(Heine: Ratcliffe.)

„Noch streckte die Arme
Weit um den Rand der Länder die mächtige Amphitrite."

(Ovid: Metam. 1. 9.)

„Eine hämonische Brust erstreckt, wie die Sichel gerundet,
Zwei vorlaufende Arme."

(Ovid: Metam. 48. 9.)

Noch viel wirksamer finden wir dieselbe Vorstellung bei Homer, indem derselbe zur Plastik noch die Beseelung fügt:

„Mitten im Meere liegt ein kleines, felsiges Eiland,
In dem Sunde, der Ithaka trennt und die bergichte Samos,
Asteris wird es genannt, wo ein sicherer Hafen die Schiffe
Mit zwei Armen empfängt."

(Odyssee: IV. 844.)

„Die Fluth zerbarst
Im Wechselanprall an den knorrigen Wurzeln
Gewaltiger Bäume, die die Riesenarme
Ausstreckten über ihr in Finsterniß."

(Shelley: Alastor.)

„Tannenbaum mit grünen Fingern
Pocht ans niedere Fensterlein."

(Heine: Bergidylle.)

Von der Erdoberfläche sagt Schiller:

„Endlos liegt die Welt vor Deinen Blicken
Doch auf ihrem unermess'nen Rücken
Ist für zehen Glückliche nicht Raum."

(Der Eintritt des neuen Jahres.)

Es erinnert dieser Ausdruck an eine unter den Wilden sehr weit verbreitete Anschauung mit zahlreichen Variationen, von welchen Tylor[1]) Beispiele anführt. So glauben die Tonganesen, daß Maui auf seinem ausgestreckten Körper die Erde halte, und es erfolge ein Erdstoß, wenn er sich in eine bequemere Lage zu drehen suche; sie schlagen dann den Erdboden mit Knütteln, damit er still liege.

[1]) Anfänge der Cultur, I. S. 358.

„Und der Tag, der Triumphator,
Tritt in strahlend voller Glorie
Auf den Nacken des Gebirges.“
(Heine: Atta Troll.)

Die kühnsten Metaphern dieser Art finden sich wiederum bei Shakespeare, der sogar Artefakte von dieser Betrachtungsweise nicht ausschließt. Er spricht von den „Marmorkiefern“ der Gruft (Hamlet I. 4.), von den „Kieselrippen dieser trotz'gen Stadt“ (König Johann II. 2.), von Geschützen, die mit der Mündung „tödtlich gähnen“ (Heinrich V. III. Prolog), vom Winde, der „im Nacken der Segel sitzt“ Hamlet I. 3.) ꝛc.

Derlei Fragmente anthropomorphistischer Betrachtungsweise der Natur finden sich nun oft in den Mythologien weiter ausgesponnen, oder auch organisch vereinigt, wie — um nur ein Beispiel anzuführen — in der Verwandlung des Atlas, wie sie Ovid schildert:

„Groß, wie er war, ward Atlas ein Berg. Sein Bart und das Haupthaar
Wallen in Wäldern dahin[1]); Felshöhen sind Schultern und Hände,
Was sonst Scheitel ihm war, ist oberster Gipfel des Berges;
Knochen erstarren zu Stein.“
(Metam. 23. 43.)

Wollten wir immer mit auf uns selbst gerichteter Besonnenheit die Dinge betrachten, so würden wir uns auf zahlreichen Empfindungsfragmenten dieser Art ertappen, die wir in die Anschauung einschmelzen, und wobei wir die Objekte entweder rein anthropomorphistisch oder zugleich beseelend betrachten: Eine Tanne, die mit horizontalem Zweige über den Waldesrücken sich erhebt, scheint befehlend einen Arm auszustrecken; stark geneigte Bäume scheinen zu fliehen, offenbar eine Erinnerung an die vorgebeugte Haltung fliehender Menschen. Baumgruppen, auf der Böschung eines Hügels, scheinen gegen den Gipfel hinaufzuschwärmen, wobei die vorgebeugte Haltung sogar lediglich auf Täuschung beruht, indem die Stämme zur Thalsohle senkrecht, aber im Winkel zur Böschung stehen, so daß sie dem Gipfel sich scheinbar zuneigen. Wie es scheint verdankt jene Gruppe von Tropfsteingebilden in der Adelsbergergrotte, Calvarienberg genannt, ihre Benennung dem gleichen Scheine, indem sie ungefähr das Aussehen den Hügel hinanschwärmender Menschen zeigt. Häuserreihen auf stark geneigter Oberfläche scheinen herabzumarschiren.

Ein reichliches Material zur weiteren Ausführung des Gesagten

[1]) Auch bei den Germanen heißt der Wald Erdhaar, z. B. in der älteren Edda XI. 29.

würden wir ohne Zweifel der Sagenwelt, an Ort und Stelle studirt, entnehmen können. Im Verlaufe der Zeiten werden dann solche Sagen mehr und mehr ausgesponnen werden, gleich den Mythen, — ein Proceß, der ebenfalls schon innerhalb der Lyrik sich sehr oft angedeutet findet.

---

3. Die Naturbeseelung.

Daß die personificirende Anschauung, womit wir die Dinge betrachten, keineswegs bloß anthropomorphistisch im etymologischen Sinne des Wortes ist, hat sich schon in mehreren der bisherigen Beispiele gezeigt. Die dichterische Phantasie beschränkt sich nicht darauf, die mehr oder weniger deutlichen Anklänge an die menschliche Gestalt oder Theile derselben aus den Objekten herauszuschauen, auch wäre ihr bei solcher Beschränkung ein nur sehr geringes Feld der Thätigkeit gegeben, da sich solche Anklänge nur wenig zahlreich und wenig ausgesprochen in den Objekten finden. Aber gerade wo die rein anthropomorphistische Anschauung erschwert ist, gerade spröden Formen gegenüber, gelingt der Phantasie die Personifikation am besten, und zwar durch das äußerst wirksame Mittel der Beseelung, daher denn die Dichter in der Schilderung unbelebter Naturobjecte ausgiebigen Gebrauch von diesem Mittel machen.

Niemand hat diesen Proceß der ästhetischen Anschauung schöner geschildert als Schiller:

„Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust,
Und, theilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand.
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall;
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall."

(Die Ideale.)

Wenn wir es nicht vermögen, die Dinge auf ihre bloße Form hin anzuschauen, sondern sie unwillkürlich beseelen, so drängt sich die Frage auf, ob das Subjekt den Seeleninhalt bestimmt, oder das Objekt. In so ferne nun, als jeder Lyriker anders in die Welt schaut — worauf eben der unerschöpfliche Reichthum der Lyrik beruht — läßt sich die Art der Beseelung allerdings dem Subjecte zuschreiben; aber diese Verschiedenheit der lyrischen Anschauung bezieht sich weit weniger auf den Inhalt der den Erscheinungen untergelegten Innerlichkeit, als darauf, ob und bis zu welchem Grade uns die Dinge seelenhaft erscheinen. Wir sind also doch wieder an das Objekt zurückverwiesen. Nun ist aber, abgesehen vom seelischen Inhalte, der in der ästhetischen Anschauung erst ertheilt werden soll, das Objekt bloße Form. Die äußere Form der Dinge, oder allgemeiner gesprochen ihr äußerliches Ansehen, und — bei wechselnden Formen — ihr äußerliches Verhalten ist es also, was uns eine correspondirende Innerlichkeit hineinzulegen nöthigt. Und das ist klar genug; denn ohne dieses müßte ja einer jeden Form jeder beliebige Seeleninhalt ertheilt werden können, und bei dem Mangel einer Correspondenz zwischen Aeußerem und Innerem könnte eine bloße Metapher dem Leser eines Gedichtes niemals ein concretes Bild geben. Daß die Trauerweide ganz allgemein als Symbol der Trauer gilt, muß also aus ihren äußeren Formen so gut nachweisbar sein, als es ohne Zweifel formalistisch begründet ist, wenn wir dem sturmgepeitschten Meere stürmische Empfindungen unterlegen.

In der Naturbeseelung decken sich also die äußeren Formen der Dinge mit den ihnen untergelegten Empfindungen. Die Formen mögen starr sein oder veränderlich, immer sind sie uns der äußerliche Ausdruck eines geheimnißvollen Innern, das wir uns in menschlicher Art vorstellen, weil wir außer dieser Analogie gar keinen anderen Maßstab des Verständnisses haben. Wir, deren Mienen und Geberden so innig verflochten sind mit unseren Seelenzuständen, daß das jeweilige äußerliche Verhalten unseres Leibes bis in die Fingerspitzen durchgeistigt ist, wir schauen auch aus den Gestalten der Naturobjekte und aus ihren Thätigkeiten, wenn sie noch so leise an menschliches Verhalten mahnen, die correspondirenden menschlichen Empfindungen heraus. Kurz, weil unsere Leiblichkeit immer und ganz und gar der äußere Ausdruck eines ganz bestimmten Innern ist, so erscheinen uns auch die leblosen Dinge bis in die letzten Ausläufer ihrer Formen beseelt. Darauf beruht die ästhetische Wirkung aller landschaftlichen Objecte; auch leblose Dinge erfüllen wir mit Freud und Leid, mit Liebe und Haß, und dadurch erst treten sie uns ästhetisch nahe.

Es liegt auf der Hand, daß der vorhistorische Mensch bei seinem gänzlichen Mangel an physikalischer Einsicht in die Vorgänge der Natur, und insbesondere bei seiner fast hilflosen Abhängigkeit von ihren Vorgängen, diese Auffassung noch mehr besitzen mußte, als wir. Es ist ganz aus der Seele des primitiven Menschen herausgesprochen, wenn Schiller sagt:

„Denn die Elemente hassen
Das Gebild der Menschenhand."

In dem Maße erst, als der Mensch es erlernte, die sogenannten unerbittlichen Kräfte der Natur zu benützen — was nur eben auf Grund ihrer unerbittlichen Gesetzlichkeit geschehen konnte — nahm die Natur auch eine wohlwollendere Physiognomie für ihn an. Erst als er es verstand, im Leben des Ackerbauers ihr abzuringen, was sie ihm bei seinem früheren Nomadenleben nur sehr launenhaft bot, wurde ihm die Erde die „nährende", wie Homer sie nennt.

Wie der Mensch in seinen Göttern nur sich schildert — das Wort der Bibel: „Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde" braucht nur umgekehrt zu werden, um richtig zu sein —, wie sich die moralischen und unmoralischen Empfindungen des Menschen in seinen Göttern in der Art finden, daß diese dem durch Cultur besser gewordenen Menschen immer erst nachfolgten, und sich gleichsam ein Beispiel an ihm nahmen, so fand der ursprüngliche Mensch auch in der Natur und ihren Thätigkeiten nur den Widerhall seines moralischen Innern. Menschenfeindlich, erbarmungslos und grausam waren ihm die vernichtenden Kräfte der Natur; menschenfreundlich, liebevoll die erhaltenden, die er erst allmählich benützen lernte. Es ist wie ein Zug aus der Paläontologie des menschlichen Geistes, wenn ein serbisches Volkslied Gott den „alten Würger" nennt, wie Lenau den Ocean, oder wenn wir andrerseits in einem Epigramme des Leonidas Tarentinus lesen, wie Aristokles der Quelle, aus der er getrunken, seinen Becher mit den Worten weiht: „Freue dich, kühles, aus dem Felsen hervorspringendes Wasser!"[1])

Aus solchen Anschauungen heraus entstanden vorerst die mythischen, sodann aber die frei gebildeten poetischen Personifikationen; bei den modernen Dichtern endlich ist die mythische Grundlage dieser Phantasiethätigkeit kaum noch sichtbar, und die Natur nicht mehr ausschließlich in ihrem Verhalten zum Menschen charakterisirt, sondern

[1]) Eine reiche Sammlung von Personifikationen, insbesondere aus griechischen Dichtern, enthält Heuse: die poetische Personifikation.

in selbständiger Weise als ein Wesen, das, gleich uns mit Trauer und Schmerz, mit Freude und Sehnsucht, erfüllt ist.

In der Entwicklung der animistischen Weltanschauung repräsentiren die heutigen Wilden eine frühere Stufe, als die alten Griechen. Dieselben Vorstellungen, denen wir bei Jenen in noch rohem Zustande begegnen, haben bei Diesen einen künstlerischen Niederschlag von vollendeter Schönheit in Dichtungen und Mythen erfahren, während die moderne dichterische Phantasie sich von der mythischen Grundlage ganz abgelöst hat und durchaus frei schaltet.

Verfolgen wir diesen Proceß in aller Kürze an einem concreten Beispiele: In der primitiven Vorstellung mußten den Bäumen und Pflanzen logischer Weise Seelen zugeschrieben werden, wie den Thieren und Menschen; gleich diesen sah man sie wachsen und gedeihen und schließlich absterben. Baumgeister und Dämonen sind geläufige Vorstellungen bei den Wilden in Afrika, Asien und Australien. Die eigentlichen Baumseelen wurden in Asien schon frühe durch den Buddhismus verdrängt, der die Bäume lediglich als Wohnort von Devas oder Geistern betrachtet. Bei den Germanen erhielt sich diese Vorstellung bis zum Auftreten des Christenthums, und es geschah noch zum Entsetzen der heidnischen Priester, daß Bonifacius die dem hessischen Kriegsgotte geweihte Eiche fällte. Bei den Griechen ist das Leben der Hamadryade nicht getrennt vom Baume; sie empfindet Schmerz, wenn er verletzt wird, und stirbt mit ihm, — eine Vorstellung, die Bastian noch bei einem Medicinmann der Odschibwäs fand. Es hat sich also in der klassischen Poesie eine der primitiven Anschauung noch sehr nahe Vorstellung erhalten und ihren poetischen Ausdruck gefunden. Der Dualismus zwischen der Baumseele und dem ihr lediglich als Wohnort dienenden Baume ist noch ganz undifferenzirt in der Verwandlung der Daphne zu einem Lorbeerbaume:

„Kaum war geendet das Flehn, und gelähmt erstarren die Glieder.
Zarter Bast umwallet die wallende Weiche des Busens,
Grün schon wachsen die Haare zu Laub, und die Arme zu Aesten;
Auch der flüchtige Fuß klebt jetzt am trägen Gewurzel,
Und ihr umhüllt der Wipfel das Haupt."

(Ovid: Metamorphosen V. 97.)

Phaeton's in Bäume verwandelte Schwestern vergießen Thränen, die als Bernstein ausfließen[1]) und die von Sol verlassene Klytia härmt sich auch noch als Blume ab:

---

[1]) Ovid, Metam. VII. 396.

„Obgleich an die Wurzel befestigt,
Dreht sie nach Sol sich herum, und behält, auch verwandelt, die Liebe."
(Ovid: Metam. XXI. 99.)

Wir werden nun aber gewiß keine bewußte Reminiscenz darin sehen, wenn auch in der modernen Poesie die Bäume ihr Haupt schütteln:

„Die Mitternacht war kalt und stumm,
Ich irrte klagend im Walde herum;
Ich habe die Bäum' aus dem Schlafe gerüttelt,
Sie haben mitleidig die Köpfe geschüttelt."
(Heine.)

— oder wenn sie sehnsüchtig die Arme ausstrecken:

„Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die, sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt,
Den Zweig zurück zur Erde richten."
(Lenau.)

Wir werden vielmehr sagen, daß die Form der Objekte es ist, welche die bestimmte Art der Beseelung dem Dichter abnöthigt, und können daraus entnehmen, daß auch die klassische Mythologie mit den Objekten innig verschmolzen, aus der Anschauung derselben herausgewachsen ist, daß auch für die alten Dichter das Objekt seinen seelischen Inhalt selbst bestimmt hat.

So wird also in der primitiven Anschauung die Natur fast nur in ihrem Verhältnisse zum Menschen, als nützliches oder schädliches Wesen beseelt; in der klassischen Poesie erscheint die Natur als dem Menschen objektiv gegenüberstehend und erreicht die Beseelung eine künstlerische, wenn auch zum großen Theile religiös gefärbte Form; in der modernen Poesie endlich schaltet die Phantasie frei. Es ist ganz freie, nur durch das Objekt an sich bestimmte Thätigkeit der Phantasie, mit der wir die Vegetation ästhetisch betrachten, wenn uns ein ausgedörrter Acker zu lechzen, dagegen vom Regen erfrischt erscheint, wenn uns eine Tanne stolz emporzuragen, eine Trauerweide schmerzgebrochen dazustehen scheint. Die Phantasie der Modernen enthält fragmentarisch noch dieselben Anschauungen, aus deren Verbindung den Alten ihre Mythologien allmählich zusammenwuchsen; aber während bei den Alten die poetische und religiöse Naturanschauung sich erst zum Theile differenzirt haben, ist ihre Trennung bei den Modernen vollzogen; sie verbinden die Fragmente ihrer ästhetischen Anschauung nicht in mythologischer Weise, sondern zu einem selbständigen Naturbilde von einheitlich gehaltener Stimmung, wie etwa Lenau in der „Himmelstrauer", oder in der „holländischen Landschaft".

Darum begegnen wir bei den Modernen auch mancher Klage über den Verlust der antiken Weltanschauung, z. B. bei Schiller in den „Göttern Griechenlands“, oder bei Lingg:

„Flüsternd noch in Laub und Rohr
Ringt die Natur nach lebendigem Wort,
Möchte mit uns auch wieder, wie dort,
Leben und reden und jauchzen und weinen.

Ach, verstummt ist ihre Lippe;
Fern am tauben Himmel zieh'n
Die entseelten Thiergerippe
Leerer Sternenbilder hin.“

(Mondaufgang.)

Arier, Griechen und Germanen, sind in der Entwicklung der lyrischen Weltanschauung die vornehmsten Repräsentanten, — dieselben Völker, denen es in der Culturgeschichte gegeben war, den philosophischen Gedanken der Menschheit zu entwickeln —, wenn auch dieser Hauptstamm im Verlaufe seines Wachsthums da und dort Seitenzweige von mehr oder minder selbständiger Form getrieben hat. Es ist in der Richtung dieses Hauptstammes, daß die Natur manchmal in einem Dichtergenius zurückgreift. In Lenau scheint manchmal der primitive Mensch durchbrechen zu wollen, in Wordsworth weht uns oft der arische Geist an, und in dem unglücklichen Hölderlin scheint uns ein alter Grieche erstanden zu sein, wenn wir etwa seinen „Empedokles“, den „Archipelagus“, oder „Hyperions Schicksalslied“ lesen. Wenn Moderne auf die mythologische Form zurückgreifen, so ist es in den meisten Fällen nur künstliche Galvanisirung einer Leiche; aber ein von jeder Imitation leicht unterscheidbares wirkliches Wiederaufleben des griechischen Geistes verräth sich, wenn etwa Hölderlin sagt:

„Wo bist Du? Trunken dämmert die Seele mir
Von allen Deinen Tönen; denn eben ist's,
Daß ich gelauscht, wie, goldener Töne
Voll, der entzückende Sonnenjüngling
Sein Abendlied auf himmlischer Leyer spielt';
Es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
Doch ferne ist er zu frommen Völkern,
Die noch ihn ehren, hinweggegangen.“

(Sonnenuntergang.)

Wenn nun aber ein moderner Dichter durch den bloßen Anblick der untergehenden Sonne zu einer solchen Darstellung gedrängt wird, so zeigt sich darin deutlich, daß eben Mythologie und Poesie aus der Naturanschauung als ihrer gemeinschaftlichen Wurzel entspringen. Der Sonnendienst wäre niemals entstanden, wenn nicht der Anblick des Taggestirnes die wilden Völker in ähnlicher Weise angeregt hätte,

wie den modernen Poeten; es wurzelt dieser Cultus in derselben Anschauung, die einen Goethe von der „hocherlauchten Sonne“ (Trilogie der Leidenschaft) reden läßt. Desgleichen ist aber auch die häufige Sitte bei wilden Völkern, den Namen „Sonne“ als Ehrentitel ausgezeichneten Männern zu verleihen, in Parallele zu stellen mit mehrfachen Stellen bei Shakespeare. So spricht derselbe von der „sonnengleichen Majestät“ in Heinrich IV. (Theil 1. III. 2.); und noch anschaulicher heißt es in Heinrich VI. (Theil 2. III. 1.):

„Bis auf dem Haupte mir der gold'ne Reif,
So wie der hehren Sonne klare Strahlen,
Die Wuth des tollerzeugten Wirbels stillt.“

Es ist wie das Hereinragen des primitiven Menschen in die historische Zeit, wenn wir lesen, daß Xerxes den Hellespont peitschen ließ; aber wenn uns solche Handlungsweise befremdend geworden ist, so ist es im Grunde doch nur das von unserer naturwissenschaftlichen Bildung beeinflußte Gebiet des Handelns, in dem sich diese Vorstellung nicht mehr geltend macht; innerhalb der bloßen Anschauung des Objekts stimmt aber mit Xerxes auch der Dichter überein, der von dem „unsinnig wüthenden Bosporus“ — insanientem Bosporum [1]) — redet. Wir können das sturmbewegte Meer nicht sehen, ohne es in einer Weise zu beseelen, wie es dem Tumulte der „blautaumelnden Wogen“ [2]) entspricht, ohne es wie ein innerlich heftig bewegtes Wesen anzusehen. Darum konnte auch Vergilius ein tief aufgeregtes Gemüth nicht besser schildern, als nach Analogie des wogenden Meeres:

„Irarum tantos volvis sub pectore fluctus?“
(Wälzest du in der Brust so gewaltige Wogen des Ingrimms?) —

ja, bei Ovid heißt es:

„Cumque sit hibernis agitatum fluctibus aequor
Pectora sunt ipso turbidiora mari.“
(Und so sehr auch das Meer von den Winterfluthen bewegt wird,
Ist unruhiger doch immer mein Herz, als die See.)
(Trist. I. 11. 31.)

und Burns schildert die Bangigkeit schwankender Empfindungen mit den Worten:

„Furcht und Hoffnung wechselweise,
Gleichwie Ebb' und Fluth im Streit,
Flüstern um mein Lager leise
Mir von ihm, der ach! so weit.“
(„Sinnend an des Meeres Wellen.“)

---

[1]) Horat. carm. 3. 4. 30.
[2]) Ossian: Barthona 198.

Einen schöneren und schmuckloseren Ausdruck aber, als Goethe, hat Keiner gefunden:

„Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!"

(Gesang der Geister.)

In der Betrachtung des rastlosen Treibens wogenden Meeres fühlt sich also die Seele des ästhetischen Beschauers in das Objekt in einer den wechselnden Formen desselben entsprechenden Weise unbewußt hinein, die ihm eben darum bewußt als äußerer Ausdruck dieses inneren Gehalts erscheinen. Ein „willenfreies Erkennen" — wie es Schopenhauer nennt — findet also in der ästhetischen Anschauung nicht statt, ja diese ganze Darstellung ist gegen jene Lehre gerichtet; nur der individuelle Zwecke verfolgende Wille schweigt in der ästhetischen Anschauung.

Wenn wir sie aber gegen das Ufer heranziehen sehen, die Wogen des tiefaufgewühlten Oceans, eine hinter der anderen, wie sie ihre wildflatternden Schaummähnen in die Luft werfen, dann sind sie uns ganz der Ausdruck eines seelischen Tumultes. Im stürmischen Meere sieht daher Homer immer das zutreffendste Bild des Wogens einer Schlacht:

„Diese rauschten daher wie der Sturm unbändiger Winde,
Der von dem rollenden Wetter des Donners über das Feld braust,
Und grau'nvollen Getöses die Fluth aufregt, daß sich ringsum
Thürmen die brandenden Wogen des weitaufrauschenden Meeres,
Krummgewölbt und beschäumt, vorn andre und andere hinten:
Also drängten sich Troer in Ordnungen, andre nach andren,
Schimmernd in ehernem Glanz, und folgten ihren Gebietern."

(Ilias XIII. 796.)

An den Felsen des Ufers aber bricht sich die Gewalt der Wogen; darum beseelen wir jene auch mit dem Trotze, mit dem sie ins Meer hinausragen:

„Trotzige Felsen und Klippen umstarrten das Ufer."

(Odyssee V. 405.)

Und wenn die homerischen Helden den Anprall des Angriffes zum Stehen bringen, so werden sie mit Felsen verglichen, an denen sich das Meer bricht, z. B. Ilias V. 618.

Nächst dem Meere aber sind es Feuer und Sturm, die dem Dichter noch ganz im Sinne der primitiven Weltanschauung den Tumult des leidenschaftlich erregten menschlichen Herzens symbolisiren. Ja, alle drei beweglichen Elemente nimmt Homer in ein Gleichniß zusammen:

„Nicht so donnert die Woge mit Ungestüm an den Felsstrand,
Aufgestürmt aus dem Meer vom gewaltigen Hauche des Nordwinds;
Nicht so prasselt das Feuer heran mit sausenden Flammen
Durch ein gekrümmt Bergthal, wenn den Forst zu verbrennen es auffällt;
Nicht der Orkan durchbrauset die hochgewipfelten Eichen
So voll Wuth, wenn am meisten mit großem Getös er daher tobt:
Als dort laut der Troer und Danaer Stimmen erschollen,
Da sie mit grausem Geschrei anwütheten gegen einander."
(Ilias XIV. 394.)

Dieses „Nicht so — nicht so", das die Unzulänglichkeit des Vergleiches betont, ist übrigens charakteristisch für frühere Culturzustände und findet sich, etwas abgeschwächt noch in einem serbischen Volksliede:

„Nässer nicht von Meerschaum ist die Küste,
Als von Türkenblut die Czrnagora."

Verbündet gegen den Menschen, sind sich aber diese beweglichen Elemente gegenseitig feindlich gesinnt. Seinen mythologischen Ausdruck findet dieses bei Homer, bei welchem in einer der Schlachten vor Ilion, woran auch die Götter theilnehmen, der Feuergott den Flußgott bekämpft.[1])

Ein interessantes Beispiel, wie sehr in der Sprache der Wilden die Anschaulichkeit vorherrscht, berichtet Livingstone. Die Binnenlandneger, mit welchen er nach der Westküste reiste, schilderten, zurückgekehrt, ihre Ankunft am Meere mit den Worten: „Die Welt sagte uns: ich bin zu Ende, weiter giebt es nichts von mir!" Daß ein schifffahrtkundiges Volk die weite Meeresfläche mit gleichen Augen anschauen sollte, ist nicht zu erwarten; und doch liest es sich wie ein in ein einziges Wort concentrirter Rest dieser Anschauung, wenn Homer von dem „pfadlosen" Meere redet. Die Beweglichkeit und Ruhelosigkeit des Wassers ist es aber zunächst, die dem Wilden ins Auge fallen und ihn dazu drängen muß, es zu beleben. So bezeichnete noch jüngst im Kriege mit den Aschantis ein Eingeborner dem englischen Correspondenten einen Fluß mit den Worten: „Das, Herr, viel lebendig Wasser sein; mit Zeit wir gehen werden quer über das."[2])

Wie die Quellen, so ist auch das Meer bei den Alten „schlummerlos"; und ganz im antiken Geiste sagt Hölderlin:

„An seinen alten Ufern wacht und ruft das alte Meer."
(Empedokles I. 200.)

Seelenzustände der verschiedensten Art sind es, die dem beweglichen Elemente des Wassers von den Dichtern beigelegt werden.

---

[1]) Ilias XXI. 342—356.
[2]) Spencer, Sociologie I. 444.

Ganz im Sinne der Anschauungen, die uns von einem „majestätisch" durch die Ebene ziehenden Strome reden, heißt es auch bei Homer, dem die Wassergötter noch ernstlich leben, wie den Wilden ihre Wassergeister, und wie noch heute der Ganges bei den Hindus für heilig gilt:

„Denn du rühmst dich entstammt von des Stromes breitwallendem Herrscher."
(Ilias XXI. 186.)

Und wie sich die primitive Anschauung verräth bei Homer, wenn der Fluß Skamandros dem die Troer verfolgenden Achilles „wüthend entgegenschwillt", ihn zur Flucht drängt und „mit dunkelnder Fluth ihm nachdrängt"[1]) — so in Hunderten von Beispielen der modernen Poesie. Die Belebung ist ganz primitiv, wenn Goethe sagt:

„Nach der Ebene drängt sein Lauf
Schlangenwandelnd."
(Mahomed's Gesang.)

und die Beseelung ist primitiv bei Schiller:

„Brausend stürzt der Gießbach herab durch die Rinne des Felsen,
Unter der Wurzel des Baum's bricht er entrüstet sich Bahn." —
(Spaziergang.)

bei Lenau:

„Das Bächlein, sonst so mild,
Ist außer sich gerathen,
Springt auf an Bäumen wild,
Verwüstend in die Saaten." —
(Waldlieder, II.)

insbesondere aber bei Greif:

„Grün und böse
Ins Getöse
Lauscht die Woge stumm hinauf —
Jetzo wühlt sie weiß sich auf." —
(Seelieder.)

und in weiterer Ausführung bei Byron in seiner Beschreibung der Cascata del marmore zu Terni:

„Gebrüll von Wassern! Hoch vom Felsensitz
Kömmt der Volino durch die Schlucht gesaust;
Ein Sturz von Wassern! Nieder schäumt, wie Blitz,
Die weiße Masse, die den Abgrund zaust!
Hölle von Wassern! drinnen heult und braust
Und kocht die Fluth von ew'ger Qual gehetzt;
Der Angstschweiß ihrer großen Folter kraust
Sich um die schwarzen Klippen, die benetzt
Den Pfuhl umstarren, ohn' Erbarmen, doch entsetzt,

---

1) Il. XXI. 234. 248.

Und steigt vom Himmel und vom Himmel rinnt
Er wieder abwärts, wie ein Wolkenschooß,
Und seine Regenschauer sind
Ein ewiger April für Laub und Moos,
Die sind, wie ein Smaragd. Wie bodenlos
Der Pfuhl! Wie rasend springt die Riesenkraft
Von Block zu Block, und ihres Fußes Stoß
Zermalmt die Felsen, die sie mit sich rafft,
Bis dann im graus'gen Spalt der Schlund entgegen klafft."
(Childe Harold. IV. 69—70.)

So zeigt sich die Art der Beseelung immer in vollständiger Uebereinstimmung mit der Besonderheit der Formen der Objekts, bei wechselnden Formen aber mit der Besonderheit, die sich in den Veränderungen kund giebt, und der Schnelligkeit oder Langsamkeit, mit der sie geschehen, und alle Details der Erscheinungen wirken concentrisch zusammen.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier die allmähliche Befreiung der poetischen Phantasie von den enggezogenen Grenzen weiter verfolgen, wodurch der primitive Mensch fast ganz auf die gefahrdrohenden und wohlthätigen Erscheinungen der Natur eingeschränkt wurde, und die Befreiung derselben von den mythologischen Fesseln, und ihre Entfaltung, dergemäß sie nun ein so reichhaltiges Leben in der Natur sich regen sieht, ja für jede leise Stimmung der Seele ein Analogon in der Natur erblickt. Der Nachweis der Verwandtschaft zwischen paläontologischer und lyrischer Weltanschauung darf der befreiten Phantasie nur in den ersten Schritten folgen.

Es sei daher nur noch auf ein poetisches Zwischenglied zwischen den paläontologischen und modernen Anschauungen aufmerksam gemacht, das sich bei den Alten findet, nämlich die Uebertragung moralischer Eigenschaften auf Artefakte. Wenn wir in den homerischen Gesängen lesen:

„. . . Aber die Speere, von muthigen Händen geschleudert,
Hafteten theils anprallend am siebenhäutigen Schilde,
Viel auch fielen im Zwischenraume, den Leib nicht erreichend,
Standen empor aus der Erd', voll Gier im Fleische zu wühlen."
(Ilias 11. 571. Vergl. 15. 314. u. 8. 111.)

„. . . Ein Geschoß fliegt gradan, und nicht sich ermüdend,
Eh' es in menschlichem Blut sich gesättigt . . ."
(Ilias 20. 99.)

„. . . Und der Speer, der ihm hinsaust über die Schultern,
Stand in der Erd', und lechzt', im menschlichen Blute zu schwelgen."
(Ilias 21. 69.)

— so gewinnen wir das richtige Verständniß dieser Poesie erst vom ethnographischen Standpunkte aus, und es ist ja nicht nur in diesem

Punkte, daß die Ethnographie uns die homerischen Gesänge beleuchtet. Wie in so manchen Fällen, würden wir auch hier Unrecht haben, eine bloße poetische Redensart vorauszusetzen, der nichts Wirkliches zu Grunde läge. Was dieser Vorstellung zu Grunde liegt, ist der Glaube an das wirkliche Belebtsein lebloser Gegenstände. Auf den Gräbern von Häuptlingen wurden nicht nur Frauen, Sclaven, Pferde und Hunde getödtet, damit sie dem Verstorbenen ins Jenseit folgen sollten, auch die Waffen wurden zerbrochen ins Grab gelegt, damit die dadurch frei gewordenen Geister ihm nachfolgen könnten. Die Garos behaupten ausdrücklich, daß diese Gegenstände unzerbrochen dem Verstorbenen nichts nützen würden.[1])

Wenn ferner die Pfeile bei Homer „jammerbringend" heißen[2]) und das Schwert mit einem Blitze verglichen wird[3]), so finden wir die Personifikationen noch viel ausgesprochener bei den Zulus, welche ihren Waffen Namen geben. Es wird von Keulen berichtet, die Namen führten, wie: der Fresser, der Gramverursacher, der hungrige Leopard, der, welcher die Furten hütet 2c. und ähnlich bei den Neuseeländern.[4]) Auch in der deutschen Mythologie hat ja Thor's Hammer den Namen Miölnir, wie auch Cid's berühmtes Schwert Tizona hieß.

Bei Ossian ist die homerische Anschauung schon abgeschwächt:

„Doch mir zittert mein Schwert bis zum Griffe wach,
Wild sich sehnend zu füllen die Hand mir."

(Carthon 119.)

„An Gal's Seite zittert das Schwert
Und sehnt sich zu blitzen im Streite."

(Oithona 89.)

Die Belebung von Artefakten ist übrigens bei den Wilden keineswegs auf Waffen beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf Arbeitsgeräthe.[5]) Die alten Griechen hatten sogar einen eigenen Gerichtshof, der über leblose Gegenstände verhandelte, wenn zufällig ein Menschenleben durch sie verloren ging; die Verurtheilten wurden sodann unter feierlichen Formen über die Grenze geworfen.[6])

Den Modernen freilich ist diese Vorstellung so fremd geworden, daß Körner's

---

[1]) Lubbock: Entstehung der Civilisation. S. 239.
[2]) Odyss. 21. 12.
[3]) Ilias, 14. 386.
[4]) Tylor: Anfänge der Cultur I. 300.
[5]) Lubbock: Entstehung der Civilisation. S. 239.
[6]) Tylor: Anfänge der Cultur I. 283.

„Du Schwert an meiner Linken,
Was soll dein heitres Blinken?"

alle Poesie für uns verloren hat.

Weil sich für unsere Anschauung das Artefakt gegen jede Beseelung so spröde verhält, vermeidet es der Dichter instinktiv, es als Vergleichungsobjekt zu benützen. Wenn, wie sich gezeigt hat, die poetische Darstellung des Unorganischen darauf beruht, daß es vom Dichter organisirt, also um eine Stufe höher gestellt wird, und hierdurch anschaulich und verständnißvoll für unsere Phantasie wird, so begreift es sich, daß die gleiche Wirkung nicht durch den umgekehrten Proceß erzielt werden kann: Die Vergleichung organischer Objekte oder organischer Bewegungen mit unorganischen ist unpoetisch für uns, denen die Unterscheidung des Lebenden und Leblosen schon so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist, daß die dem Unorganischen entnommenen Vergleichungsobjekte nicht schon in ihrer Benennung beseelt gedacht werden, sondern die Beseelung erst erfordern und die Phantasie nöthigen, den Schritt nach abwärts wieder hinaufzuthun, um dann doch nur wieder auf dem Niveau sich zu finden, auf dem sie vorher schon gewesen. Sie vergeudet daher ihre Kraft dabei, ohne an Anschaulichkeit und Verständniß zu gewinnen.

Von allen unorganischen Objekten ist aber das Artefakt dasjenige, das sich am wenigsten zum Vergleiche eignet, weil uns diese Fähigkeit, es zu beseelen, abhanden gekommen ist. Man muß schon ein großer Poet sein, um über diese Schwierigkeit hinwegzukommen, wie es z. B. Lenau versucht, wenn er vom Lenze sagt:

„Er zieht das Herz an Liebesketten
Rasch über manche Kluft,
Und schleudert seine Singraketen,
Die Lerchen, in die Luft —"

in welchen Zeilen zwar das innere Verständniß der Erscheinung nichts weniger als gefördert, aber wenigstens die Anschaulichkeit derselben gesteigert wird. Wenn dagegen Rückert in längerer Durchführung den Himmel einen Brief nennt, in den Sternen den geheimnißvollen Inhalt, in der Sonne aber das große Siegel desselben sieht, so ist das eben Nichts als ein trockener Vergleich, bei dem alle Poesie in die Brüche geht.

Im Bisherigen sind nun die nöthigen Anhaltspunkte dafür gewonnen worden für die Beantwortung der Frage, warum denn mit unserem Denken die Anschauung so innig verknüpft ist, daß das Verständniß gleichen Schritt mit der Anschauung hält. Ohne Zweifel haben wir darin eine Disposition des menschlichen Geistes zu er-

kennen, die durch Jahrtausende so sehr befestigt ist, daß sie die moderne Vorstellung, welche die Erscheinungen auf Naturkräfte zurückführt, selbst innerhalb der Reflexion nur bis zu einem gewissen Grade zur Geltung kommen läßt, aber immer hervorbricht, sobald der Geist dem freien Spiele seiner Kräfte überlassen bleibt. Man braucht kein Dichter zu sein, um an sich selber das zu erkennen. Ein Spaziergang durch Wald und Feld, durch Thäler und über Berge würde uns nicht mehr Genuß bieten, als eine Unterrichtsstunde über die den Erscheinungen zu Grunde liegenden Kräfte, wenn nicht die moderne Vorstellung nur an der Oberfläche unseres Verstandes haften, aber dessen eigentliche Natur intakt lassen würde; wenn wir es also nicht als eine Erleichterung empfinden würden, die Dinge in einer Weise anzuschauen, wie es trotz aller reflektiven Bildung in unserer Natur steckt. Auf dieser wohlthuenden Erleichterung beruht aller ästhetischer Genuß, wenn er auch dadurch noch keineswegs erschöpft wird.

Die ästhetische Darstellung ist immer bestrebt, eine anschauliche Darstellung zu sein, und geht darin sogar so weit, mit der Reflexion sich in Widerspruch zu setzen, wenn die Anschaulichkeit nicht anders zu erreichen ist. Und mit Recht. Es wird uns auch gar nicht beifallen, etwa einen Dichter, der vom Himmelsgewölbe spricht, an Kopernikus zu verweisen.

Wir werden uns eben so wenig auf den Standpunkt der Naturwissenschaft stellen, wenn Hölderlin vom Regenbogen, den die Mythe überdem in einer Blume (Iris) personificirt, sagt:

„Und wie auf dunkler Wolke besänftigend
Der schöne Bogen blühet —"
(An die Prinzessin Auguste.)

oder wenn wir bei Greif lesen:

„An der schönsten Ruhestatt . . .
Kam das erste welke Blatt
Gestern, ach! mir nachgelaufen."
(Das erste welke Blatt.)

Beide Ausdrücke sind schön, weil sie — und darauf allein kommt es an — das Bild bezw. den Vorgang sehr sinnlich darstellen.

Würde der Dichter nicht nach dem Augenscheine darstellen, so wären wir auch nicht befähigt, das von ihm angeschaute Bild in congruenter Weise mühelos zu reproduciren, — und darauf soll doch beim Dichter Alles hinzielen: die Wortstellung, der Reim, und die Worte selbst, die er wählt. Alle Bilder und Metaphern, deren er sich bedient, entsprechen nur darum unserem Bedürfnisse so sehr, weil

sie uns die an unsere Phantasie gestellte Anforderung der Reproduktion erleichtern [1]).

Im gleichen Sinne wirkt aber der Reim nur dann, wenn diejenigen Worte in denselben verlegt werden, die den bedeutendsten sinnlichen Inhalt besitzen, Zeitworte und Hauptworte. Indem gerade solche Worte einen Accent erhalten, für das Ohr hervorgehoben werden, erzeugt die Phantasie das von ihr geforderte Bild mit geringerem Kraftaufwande, als wenn — wie es bei Versschmieden geschieht — Worte von nebensächlicher Bedeutung gereimt werden. Im ersteren Falle werden die bedeutendsten Bestandtheile des Bildes für das Auge der Phantasie in den Vordergrund gerückt, im letzteren Falle wird die Vorstellbarkeit des Bildes nicht nur nicht erleichtert, sondern sogar erschwert durch Ablenkung der Aufmerksamkeit vom Bedeutenden auf das Nebensächliche. Der Reim soll den gleichen Zweck erfüllen, wie etwa die Demonstrativpartikel thang im Birmanischen; wenn der Redende einzelne Worte besonders hervorheben will, läßt er ihnen ein „dieses!“ oder „also!“ folgen und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit auf dieselben.

Diese Ansicht erhält eine sehr erhebliche Stütze durch die Erwägung, daß so die reflektive und die künstlerische Thätigkeit des menschlichen Geistes von der gleichen psychologischen Basis aus sich erklären. Wenn sich nämlich erst jüngst in einer Untersuchung ganz anderer Art [2]) gezeigt hat, daß das menschliche Denken in der Bildung und allmählichen Vereinfachung von Hypothesen das Princip des kleinsten Kraftmaßes anzuwenden sucht, bis diejenige Hypothese erreicht ist, in welcher sich die in der Realität gegebene Entwickelung in der Linie des geringsten Widerstandes ideell wiederholt, so zeigt sich nun, daß auch in der Poesie diejenige Darstellung die beste ist, durch welche die Reproduktion nach dem Princip des geringsten Kraftmaßes ermöglicht wird. Wissenschaft und Kunst haben insofern in der That eine gemeinschaftliche Basis.

Alle reflektive Bildung unseres Zeitalters hat es noch nicht zu Stande gebracht, die Causalität so verständlich zu machen, als es uns die Motivation ist, wie es auch ganz erklärlich ist: denn wenn die Motivation nach Schopenhauer's treffendem Ausdruck die Causalität von Innen gesehen ist, so ist eben die Causalität nur die äußere Schale. Inneres Verständniß der Erscheinungen wird nur dann ge

---

1) Vergl. den interessanten Aufsatz von Moritz Recheles: Zwei lyrische Antipoden. Deutsche Romanzeitung 1879. Nr. 25. u. 26.

2) Kosmos, Zeitschr. für einheitl. Weltansch. Bd. IV, S. 251—259.

boten, wenn alle Causalität auf Motivation zurückgeführt wird, d. h. wenn die Vorgänge und Veränderungen der Natur uns so geschildert werden, wie es durch den Dichter geschieht. Alle Causalität erweckt nur ein scheinbares Verständniß, weil die natürlichen Kräfte, auf welche die Erscheinungen wissenschaftlich zurückführbar sind, ganz und gar räthselhaft bleiben, und nur demjenigen verständlich zu sein scheinen, dem eben die Räthsel verschwinden, sobald sie nur zurückgeschoben werden.

Innig vertraut ist uns nur die Motivation; das einzige Gebilde der Natur, das dem Menschen verständlich ist, ist eben doch nur der Mensch; mit keiner Erscheinung, äußerlich wie innerlich, sind wir so vertraut, wie mit der menschlichen Gestalt und der menschlichen Seele. Wenn also der Dichter die Form der Dinge unserem Auge der Phantasie möglichst vorstellbar machen will, so schildert er anthropomorphistisch; wenn er das innere Wesen der Dinge uns vorstellbar machen will, so schildert er anthropopathisch. Im ersteren Falle sucht er an den Dingen eine Analogie mit der menschlichen Gestalt, im zweiten Falle beseelt er sie menschlich. In beiden Fällen aber erweckt er in uns das Bild nach dem Princip des kleinsten Kraftmaßes.

Wie schon gesagt, soll damit nicht der ästhetische Genuß als solcher erklärt werden. Dieses kann eine Erklärung nicht leisten, welche die identische Seite von wissenschaftlicher und poetischer Betrachtung hervorkehrt. Die Schönheit eines Gedichtes kann nicht auf demselben Princip beruhen, wie die Eleganz einer mathematischen Lösung oder die verblüffende Einfachheit der Nebularhypothese. In den beiden letzteren Fällen beruht der eigenthümliche Genuß auf der Klarheit des Verständnisses, während am ästhetischen Genusse unser Gefühl betheiligt ist, und etwas Unsagbares, durch die Nerven Rieselndes in unserem Inneren vorgeht, was nur identisch sein kann mit Dem, was beim Mystiker durch die pantheistische Versenkung in die Gottheit erweckt wird. In beiden Fällen ist es der innerste Kern des Menschen, der in tiefer, aber undefinirbarer Weise erregt wird; in beiden Fällen auch ist die Phantasie die Vermittlerin.

Nur innerhalb dieses Vermittelungsprocesses geht es an, die ästhetische Anschauung gleich der wissenschaftlichen Erkenntniß auf das Princip des kleinsten Kraftmaßes zurückzuführen, nicht aber, um die Wirkung des ästhetischen Processes in der Gefühlssphäre zu erklären.

Wenn aber für unsere Phantasie die automorphe Vorstellung die das geringste Kraftmaß erfordernde ist, so erhellt daraus von selbst, daß diese automorphe Vorstellung die des primitiven Menschen sein

mußte, weil seine Geisteskräfte für eine andere nicht hinreichten, d. h. weil er nur die haben konnte, die das geringste Kraftmaß des Geistes erforderte. Mit dieser Weltanschauung also mußte die Menschheit beginnen, und in dieser lag die ästhetische und wissenschaftliche Betrachtung noch undifferencirt beisammen.

So wirft also die Analyse der lyrischen Weltanschauung ein helles Licht auf die Mythologie, die, weit entfernt, als das Resultat einer willkürlichen Phantasiethätigkeit zu erscheinen, sich vielmehr als ein nothwendiges Produkt eines früheren Geisteszustandes ergiebt.

VII.

Landschaftliche Elemente in der modernen Lyrik.

Es würde den Zweck dieser Abhandlung überschreiten, dieses Thema seinem ganzen Umfange nach zu behandeln; aber es verlohnt sich, die Entwicklung der dichterischen Phantasie in dieser Richtung noch etwas weiter zu verfolgen, und es bestehen Gründe dafür, gerade diejenigen Naturobjekte dabei einer Betrachtung zu unterziehen, die schon im Bisherigen erläutert wurden, um die Verwandtschaft der lyrischen und paläontologischen Weltanschauung daran deutlich zu machen: das Wasser und die Vegetation. Bei ersterem zeigt sich nämlich am besten die merkwürdige Wirkung der beseelenden Metapher, bei letzterer dagegen offenbart sich am deutlichsten der tiefere Grund für die Neigung der Phantasie, in der Naturbetrachtung überhaupt automorph zu verfahren.

Wenn das lyrische Gedicht malerisch sein müßte im Sinne des Malers, der nur räumliche Ruhe darzustellen vermag, wenn also die Bewegung in der Zeit von der lyrischen Darstellung ausgeschlossen wäre, so könnte das Wasser in seinen verschiedenen und veränderlichen Formen kein Objekt der Dichter sein; diese könnten davon nur reden als im Zustande der Ruhe befindlich, oder indem sie es in einem charakteristischen Momente plastisch erstarren ließen. Dieses Hülfsmittel der Darstellung lassen sich die Dichter in der That nicht entgehen. So wirkt es ungemein plastisch und ist längst zum geläufigen Vorbilde geworden, wenn Homer sagt:

„Und hoch wogten, wie Berge, die ungeheuren Gewässer."

(Od. III. 290.)

oder:

„Siehe, da sandte Poseidon, der Erdumstürmer ein hohes,
Steiles, schreckliches Wassergebirg."

(Od. V. 366.)

Der Dichter ist aber darauf nicht beschränkt, weil die Phantasie des Lesers auch der Veränderlichkeit zu folgen vermag und seine Vor=

stellungen in der Wandelbarkeit nichts von ihrer Anschaulichkeit verlieren. So vermag es der Leser, dem Wasser auch in seinen wandelbaren Formen nachzugehen, und der Dichter vermag es durch das wirksame Hülfsmittel der beseelenden Metapher malerisch ein Element zu schildern, das doch seiner Formlosigkeit wegen der rein plastischen sich nicht fügen will.

Dem Wasser gegenüber fühlt man die ganze Armuth der deutschen Sprache, und doch ist gerade diese sehr reich an Ausdrücken, das Verhalten dieses wunderbaren Elements zu charakterisiren, aus dessen ewigem Formenwechsel eine unübersehbare Fülle von Empfindungen zu sprechen scheint. Die ganze Stufenleiter jener Wallungen, die sich in der Tiefe der menschlichen Seele regen, scheint es auszudrücken, vom Kindesalter angefangen bis zur Reife. Der Quell hüpft thalabwärts wie ein spielendes Kind, wenn er vom Auge des Dichters geschaut wird; an den ernst stehenden Bäumen eilt er vorüber und die Blumen nicken ihm zu, wenn er ungeberdig über die hellen Kiesel hinwegspringt. Wenn aber ein träumerisches Menschenkind dem laut scherzenden Bächlein begegnet, und es zum Ernste mahnen will, so hat es nur schnippische Antworten bereit.

Wohin, o Bächlein schnelle?
„Hinab in's Thal!"
Verhalte deine Welle!
„Ein ander Mal!"

Was treibt dich so von hinnen?
„Ei, hielt ich je?"
Willst du nicht ruh'n und sinnen?
„Ja, dort im See."

Bist du schon gram der Erden?
„Ich eile zu!"
Du wirst schon stille werden.
„Nicht minder du!"

(Greif: der Wanderer und der Bach.)

Man wird zugeben, daß der Dichter ungemein anschaulich schildert, indem er dem Bächlein so schnippische Antworten in den Mund legt. Wie kommt er aber dazu? Welcher Zusammenhang besteht zwischen der sinnlichen Erscheinung und diesen charakteristischen Antworten? Der Dichter sieht das Wasser beseelt und seine frische Beweglichkeit ist ihm der Ausdruck eines jugendlich frohen Inneren. Bald dahin, bald dorthin gewendet scheint es in spielender Laune zu sein; es hält nicht an, wie ein wohlerzogenes Kind thun sollte, wenn es gefragt wird, sondern folgt seinem Temperamente, unbekümmert um die Fragen des Dichters. Dieser aber, der wohl in ernstem Sinnen

dem Bächlein begegnet war, muß dieses unbekümmerte Davoneilen als Contrast zu seinem eigenen Inneren empfinden; er hat daher mit richtigem Instinkte statt der direkt beschreibenden Form die des Dialogs gewählt, wobei er, ohne seinen Ernst preiszugeben, dem Bächlein Worte in den Mund legen kann, welche der durch die sinnliche Erscheinung geforderten Beseelungsart entsprechen. Die schnippischen Antworten aber sind um so mehr am Platze, als der Gesichtseindruck gleichsinnig ergänzt wird durch den Eindruck des Gehörs; in dem rastlosen Plätschern drückt sich die geschwätzige Schnelligkeit des um keine Antwort verlegenen Bächleins aus, welche ganz in psychologischer Harmonie steht mit dem lustigen Davoneilen.

Es bestimmt eben nicht ausschließlich der Gesichtssinn die Beseelungsart, sondern oft auch der Gehörsinn. So ist gewiß der letztere bestimmend, wenn Lenau sagt:

„Die hoch geschwollnen Bäche fallen
Durch Blumen hin mit trunknem Lallen —
(Frühling.)

wenn auch in diesem Falle das schwere Glucksen des Wassers vielleicht wiederum durch seinen unbestimmt gerichteten Schlangengang harmonisch ergänzt wird.

Meistens aber findet ein concentrisches Zusammenwirken zahlreicher, auch außerhalb des Objekts gelegener Faktoren statt, wodurch die Beseelungsart bestimmt und die malerische Wirkung erzeugt wird. Der Dichter erzeugt vielleicht willkürlich die Harmonie des Objekts mit der äußeren Umgebung, wenn für sein Auge auf dieser der Accent liegt. Mit dem Sonnenscheine scheint auch die hellschimmernde Laune des Bächleins vorüber zu sein — wie ja Kinder leicht zwischen Scherzen und Weinen hin und her pendeln — und der Dichter sieht für dasselbe eine trübe Stunde gekommen, wenn ihm die Blumen der Wiesen genommen sind; es stellt dann sein lustiges Springen ein und scheint zu fühlen, daß es nun aus ist mit der goldenen Kinderzeit, und daß es Abschied nehmen muß von den schönen Spielplätzen, darauf es sich getummelt:

„Das Bächlein schleicht hinab; von abgestorb'nen Hainen
Trägt es die Blätter fort mit halberstícktem Weinen.
Nie hört' ich einen Quell so leise traurig klingend;
Die Weid' am Ufer steht, die weichen Aeste ringend."

Dann findet sich aber der sinnende Wanderer auch im Einklange mit dem Bächlein:

„Und eines todten Freund's gedenkend lausch' ich nieder
Zum Quell, der murmelt stets: Wir sehen uns nicht wieder!"
(Lenau: Ein Herbstabend.)

Wenn es uns scheinen will, als wisse der durch blumige Wiesen sich schlängelnde Bach nicht, wohin er sich wenden soll, als gefalle er sich darin, bald dahin, bald dorthin zu fließen, kurz als sei die Richtung seines Wollens eine unbestimmte, so erscheint er dagegen gereift und zielbewußt, wenn er, schon breiter und tiefer, in gerader Linie dahinfließt:

„Um meine Weisheit unbekümmert
Rauschen die Wasser doch auch, und dennoch
Hör ich sie gern, und öfters bewegen sie
Und stärken mir das Herz, die gewaltigen;
Und meine Bahn nicht, aber richtig
Wandeln in's Meer sie die Bahn hinunter."

(Hölderlin: Stimme des Volkes.)

Sehr schön führt derselbe Dichter die Analogie seines eigenen Lebens mit den Schicksalen der Quelle durch:

„Wie eine Quelle, wenn die jugendliche
Dem heimathlichen Berge nun entwich,
Die Pfade bebend sucht, und flieht und zögert,
Und durch die Wiesen irrt und bleiben möcht',
Und sehnend, hoffend immer doch enteilt:
So war ich; aber liebend hat der stolze,
Der schöne Strom die flüchtige genommen,
Und ruhig wall' ich nun, wohin der sich're
Mich bringen will, hinab am heitern Ufer."

(Emilie.)

Es ist also diesem formlosen Elemente gegenüber immer die beseelende Metapher, welche der Dichter anwendet, um eine malerische Wirkung zu erzielen; und es ist merkwürdig, welche sinnliche Frische einem Phantasiebilde durch solche Metaphern ertheilt wird, die wie ein verdichtetes Gleichniß concentrirten Inhalt besitzen. So spricht Platen vom Inn, der „stolz hinwallt mit reißendem Zuge"; Hölderlin sagt von einem Strome, daß er „fröhlich in wachsender Jugend hinaus eilt", und nennt den Nilstrom „majestätisch und hochschreitend"; Ossian sagt: „der blaue Strom ist froh im Thale" und Shelley spricht von einem Flusse, der:

„Mit starker Fluth des Thales Labyrinth
Durchrollte, und mit winterlicher Hast
Die Bahn sich grub in kühn geschwung'nen Krümmen."

(Alastor.)

Vom Strome der Ebene aber, der seiner Bedeutung sich bewußt dem Meere zuwallt, sagt Goethe:

„Und im rollenden Triumphe
Gibt er Ländern Namen, Städte
Werden unter seinem Fuße.

Unaufhaltsam rauscht er weiter,
Läßt der Thürme Flammengipfel,
Marmorhäuser, eine Schöpfung
Seiner Fülle, hinter sich."

(Mahomeds Gesang.)

Interessant ist es, die dichterische Phantasie der Erscheinung des Wasserfalls gegenüber zu betrachten. Wenn Mörike sagt:

„Rastlos donnernde Massen auf donnernde Massen geworfen —"

(Rheinfall.)

so ist hier der Rhythmus mit großer Kunst verwendet, den Gehöreindruck zu versinnlichen, mit welchem in unserer Phantasie der correspondirende sichtbare Eindruck associativ verbunden ist. Umgekehrt aber verknüpfen wir mit den malerischen Darstellungen den correspondirenden Gehöreindruck, der uns durch Erfahrungsgewohnheit mit dem Bilde associirt ist; denn die reproduktive Fähigkeit unserer Phantasie erstreckt sich auf alle Sinne, selbst Geruch und Geschmack nicht ausgenommen [1]). Daher kann der Dichter, indem er sich an einen einzelnen Sinn wendet, doch das ganze Phantasiebild erzeugen, das aus mehrfachen sinnlichen Erinnerungen zusammengesetzt ist. Nur weil das Gesicht der vornehmste unserer Sinne ist, wählt der Dichter zumeist die malerische Darstellung. Für diese aber ist die beseelende Metapher eines der wirksamsten Schilderungsmittel. Oft bestimmt eine einzige, richtig gewählt, das ganze Bild. So werden durch Anwendung von verschiedenartig beseelenden Metaphern in den nachfolgenden Versen drei ganz verschiedene Bilder erweckt:

„In seines Thales Blüthenbecken.
Stürzt jubelnd sich der Wasserfall."

(Taubert: Entfernung.)

„Von den Klippen, wie verzweifelnd,
Stürzt der Wildbach in die Tiefe,
Und er brauset in die Schluchten,
Ob er bang nach Hülfe riefe."

(Lenau: Cisteron.)

„Bin ich der Flüchtling nicht, der unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu?"

(Goethe: Faust.)

---

[1]) Dieses wird zwar vielfach bestritten; mit welchem Unrechte dürfte aber schon daraus hervorgehen, daß es ja sogar Hallucinationen von Geruch- und Geschmacksempfindungen gibt. Ich kann mich zudem auf die eigene Beobachtung berufen, daß ich mir den Geruch von Rosen, Veilchen, Nelken &c. oder ausgesprochenen Geschmacksempfindungen jederzeit zu vergegenwärtigen vermag.

Wie Goethe in diesen Versen die gesteigerte Beweglichkeit des Wassers als gesteigerten Affekt anschaut, so sieht er auch in dem Aufschäumen des Wassers vor einem Hemmniß eine psychische Reaction:

„Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmuthig
Stufenweise
Zum Abgrund."

(Gesang der Geister über den Wassern.)

Sehr individuell ist Greif, wenn er das Aufschäumen als ein Erbleichen auffaßt:

„Was schießest du so bleich
Vom Fels, du toller Bach?
„Ich sah den rothen Wolfhirt;
Horch, horch, er stürmt schon nach!"

(Wolfhirt.)

oder:

„Bleicher, wie der Alpenschnee,
Ist dein Schaum vor Zorn und Grimme;
Da ich lang dich nimmer seh',
Hör' ich deine Donnerstimme."

(Am Sturzbach.)

Umgekehrt sieht der Dichter ruhige Empfindungen ausgedrückt, wenn ein Gewässer ungehemmt dahinfließt:

„Erst geht er widerspenstig,
Doch unten wird er mild,
Da malt er ab vom Fenster
Einer lachenden Rose Bild."

(Greif: der Mühlbach.)

„Dann schleicht er ruhig durchs Gefilde,
Jedwedes Kraut und jede Blume spiegelnd,
Die über seinem stillen Spiegel hängen."

(Shelley: Alastor.)

Endlich aber von der Seefläche aufgesogen, scheinen die Gewässer dem Dichter zu schweigen, zu schlafen, in der Sonne zu lächeln oder sinnend dazuliegen, wobei die umgebende Scenerie, Beleuchtungseffekte und andere Nebenumstände verschiedenartige Nüancen der Beseelungsart bestimmen. So sagt Byron vom lago di Nemi — dem „Spiegel der Diana" der Alten —, er sei „stumm und regungslos in sich verschlossen", und ähnlich Shelley:

„Inmitten stand ein sumpfig schwarzer Teich
In fürchterlicher, trügerischer Ruh,
Der jed' Gewölk verzerrend spiegelte."

(Alastor.)

Sehr seelenvoll stellt Lenau die Beweglichkeit des Wasserfalls und die tiefe Ruhe des Sees einander gegenüber:

„Die Felsen schroff und wild,
Der See, die Waldumnachtung,
Sind dir ein stilles Bild
Tiefsinniger Betrachtung.

Und dort, mit Donnerhall
Hineilend zwischen Steinen,
Läßt dir der Wasserfall
Die kühne That erscheinen.

Du sollst gleich jenem Teiche
Betrachtend dich verschließen,
Dann kühn, dem Bache gleich,
Zur That hinunterschießen."

(See und Wasserfall.)

In hochpoetischer Weise schildert Lenau den Niagara, wie er seinen berühmten Fällen entgegenzieht, und erreicht durch das Mittel der Beseelung einen hohen Grad von Anschaulichkeit:

„Wo des Niagara Bahnen
Näher ziehn dem Katarakt,
Hat den Strom ein wildes Ahnen
Plötzlich seines Falls gepackt.

Erd' und Himmel unbekümmert
Eilt er jetzt im tollen Zug,
Hat ihr schönes Bild zertrümmert,
Das er erst so freundlich trug.

Des Stromes Schnellen stürzen, schießen,
Donnern fort im wilden Drang,
Wie von Sehnsucht hingerissen
Nach dem großen Untergang."

(Niagara.)

Folgen wir dem Strome noch bis zum Meere, in das er sein Einzeldasein versenkt, um in die letzte, bedeutendste Phase seines Kreislaufes zu treten. Von fernen Firnen entsendet, eilen ihm von beiden Seiten Gefährten zu, um, von ihm fortgetragen, sich mit dem Ocean zu vereinigen:

„Und die Flüsse von der Ebene
Und die Bäche von den Bergen
Jauchzen ihm und rufen: Bruder!
Bruder, nimm die Brüder mit,
Mit zu deinem alten Vater,
Zu dem ew'gen Oceane,
Der mit ausgespannten Armen
Unser wartet . . . .

Und so trägt er seine Brüder,
Seine Schätze, seine Kinder,
Dem erwartenden Erzeuger
Freudebrausend an das Herz."

(Göthe: Mahomeds Gesang.)

Das Organ aller Kunst ist die Phantasie; der Dichter wird immer in anschaulichen Bildern denken und solche dem Leser erwecken. Dieses gelingt ihm nun allerdings selbst wandelbaren Objekten gegenüber mit Hülfe der beseelenden Metaphern; aber dieses setzt eine centrale Versenkung in das Naturobjekt voraus, die nur dem ächten Dichter gegeben ist. In so ferne möchte man versucht sein, dem Worte „Wasserdichter" zu einer vornehmeren Bedeutung zu verhelfen, als es besitzt, und die Rangstufe der Lyriker nach der Art und Energie zu entwerfen, wie sie vom Wasser in seinen verschiedenenen Gestaltungen poetisch angeregt werden und die Fähigkeit besitzen, dieses unplastische, wandelbare Element zur anschaulichen Darstellung zu bringen und innere Zustände aus seinem beweglichen Formenreichthum herauszulesen. Sicher ist, daß unsere anerkannt großen Dichter bei dieser neuen Eintheilung ihren Rang nicht einbüßen würden, während sich für die übrigen ein kritischer Maßstab daraus ergäbe, der bei verfehlten Geschmacksrichtungen der Zeitgenossen von nicht unerheblichem Werthe wäre. —

Gehen wir nun zu einem anderen Bestandtheile der Landschaft über, zur Vegetation, so haben wir es hier zwar mit plastischen Objekten zu thun; indessen sind dieselben nicht starr, und schon darum ist der Dichter genöthigt, auch zur beseelenden Metapher zu greifen, um ihre veränderlichen Formen nachzuconstruiren. Meistens aber verbindet der Poet beide Mittel der Darstellung, und dann gelingt es ihm am besten, den anschaulichen Eindruck hervorzubringen. Daß wir aber solchen Darstellungen Empfänglichkeit entgegenbringen, beruht darauf, daß die poetische Phantasie, die ja aus der paläontologischen Weltanschauung sich entwickelt hat, wenn auch abgeschwächt, in uns allen vorhanden ist, und daß der Botaniker noch lange nicht den Poeten in uns verdrängt hat. Eine poetische Schilderung empfinden wir daher in angenehmer Weise als Steigerung jener Fähigkeit, auf der unser Naturgenuß beruht.

Da wir die Gebilde der Vegetation in personificirender Weise anschauen, so folgt daraus von selbst, daß die ungehinderte Entfaltung jener Tendenzen, die wir den Naturgebilden unterlegen, zum Begriffe der Naturschönheit gehört. Geschieht dieses sogar im Gegensatze und mit Ueberwindung anderartiger, etwa menschlicher Zwecke, so nähert

sich die Wirkung dem Erhabenen. So erfreut uns der Anblick einer dem Verfalle preisgegebenen Ruine um so mehr, je mehr die Natur einen solchen Erdenfleck geschichtslos gemacht, und ihre eigenen vegetativen Tendenzen dort zur Geltung gebracht hat. In so ferne ist die in Ansehung menschlicher Absichten vorhandene Zwecklosigkeit oder Zweckwidrigkeit das Charakteristikum des Schönen. Wir glauben sogar eine feindliche Absicht gegen Menschenwerk zu erkennen, wenn die Vegetation ein ehemals stolzes Gebäude umspinnt, Zweige und Wurzelwerk scheinen sich uns wie Fangarme auszustrecken, und fast sind wir geneigt, auch dem Objekt solcher Angriffe Empfindungen beizulegen:

„Aus dunklen Tannen träumet
Ein graues Schloß hervor;
Die flüsternde Welle schäumet
Am halb zerfallenen Thor."

(Lingg: Nordlicht.)

Wenn etwa auf dem zerbröckelten Gesimse des epheuumrankten Fensters Pflanzenkeime Wurzeln gefaßt haben und eine junge Tanne emporschießt, wenn der Boden der zerfallenen Kapelle von üppigem Unkraut überwuchert ist, durch die gothischen Fenster der blaue Himmel hereinschaut, und dort, wo einst der Priester seine Zauberformeln murmelte, nur der Wind im Laube flüstert, so sehen wir darin Natur- und Menschenzwecke in drastischen Gegensatz gestellt, erfahren also einen ästhetischen Eindruck; und wie eine Triumphfahne der Natur sehen wir die Tanne aufgepflanzt, welche mit ausgebreiteten Armen die Spitze des halbzerfallenen Thurmes krönt.

„Der Feigenbaum
Steigt aus der Arena
Siegreich empor!"

(Greif: Sagunt.)

Dieses gegensätzliche Verhältniß zu Menschenwerken ist jedoch keineswegs nöthig, um den Dichter zur Beseelung der Vegetation aufzufordern; ja er wird das Symbolische an ihr reiner darstellen, wenn er ihre Gebilde nur an sich betrachtet und die den äußeren Formen derselben correspondirende Beseelung ihnen unterlegt.

Der Dichter kann dabei die Darstellung der plastischen Form der Objekte ganz unterlassen, und führt gleichwohl unserer Phantasie die äußere Gestalt derselben vor, wenn er die richtige Metapher anwendet. Wenn er sagt, die Tanne rage stolz in die Höhe, so ist das nicht weniger malerisch, als der Ausdruck, daß sie schlank in die Höhe wachse, weil eben der aufrechte Wuchs und die Empfindung des Stolzes, wodurch wir jenen auszudrücken suchen, zwar begrifflich getrennt werden können, aber in der ästhetischen Anschauung anthropomorph

betrachtender Wesen ganz verschmolzen sind. Wir erhalten daher ein ganz zutreffendes Bild, wenn Schiller sagt:

„. . . Der Pappeln stolze Geschlechter
Zieh'n in geordnetem Pomp vornehm und prächtig daher."
(Der Spaziergang.)

Sähen wir im Wuchse der Palme nicht schon in der Anschauung unwillkürlich etwas königlich Stolzes, so würde es uns kein Bild erzeugen, wenn Platen sagt:

„Wo . . . . stolz sich erhebt in die Winde der Palmschaft" —
(Bilder Neapels.)

und ganz unverständlich wäre uns, was Shakespeare mit für Jedermann unbestrittener Poesie sagt:

„Im höchsten, palmenreichsten Stande Roms,
Kurz vor dem Fall des großen Julius."
(Hamlet I. 1.)

Die Frage, wieso eine beseelende Metapher unserer Phantasie die plastische Form des Objekts erwecken kann, ist also dahin zu beantworten, daß dieses allerdings nicht möglich wäre, wenn nicht schon die bestimmte äußere Form des Objekts uns unwillkürlich zu einer ganz bestimmten Beseelungsart auffordern würde. Da nun die Beseelung immer in automorpher Weise geschieht, so offenbart sich hier sehr deutlich der tiefere Grund unserer symbolischen Naturauffassung: unsere eigene Körperhaltung, unsere Bewegungen und Geberden sind in genau bestimmter Weise mit bestimmten Affekten associirt, und diese Affekte übertragen wir auf Gegenstände, die uns in ihrem Aufbau an menschliche Körperhaltungen erinnern. Solche Analogien mit der menschlichen Gestalt sieht der Dichter, wenn er vom Haupt der Bäume spricht, die Zweige der Bäume Arme benennt, den Blumen ein Angesicht verleiht, und die entsprechende Beseelung damit verbindet.

Die Baumgestalt ist nach Analogie der menschlichen Gestalt aufgefaßt und zugleich beseelt, wenn es in den sogenannten Ossian'schen Gedichten heißt:

„Dein Stamm wuchs, wie die Eich' des Gebirges,
Winden trotzend, mit ragendem Haupt"
(Carrig-Thura 596.)

oder in dem melancholischen Bilde:

„Drei Steine erheben grau ihr Haupt,
Es beuget sich drüber ein Baum:
Ein König ruhet dort im Staub."
(Temora II. 545.)

Bei Ovid werden die drei an Phaetons Grab trauernden Schwestern in Bäume verwandelt, und es heißt von der einen:

„Als die dritte, das Haar mit der Hand zu zerreißen, emporgriff,
Raufte sie Laub —“,

(Metam. VII. 382.)

eine Anschauung, welche in unzähligen Gedichten moderner Poeten wiederkehrt, wenn sie die Gipfel der Bäume Häupter nennen. Fast als ob der Baum sich die weißen Blüthen ins Haar gesteckt hätte, sagt Heine:

„Sein weißes Blüthenköpfchen wiegt
Der junge Baum mit Freuden.“

Dem entsprechend wird auch die Bewegung des Wipfels als ein Nicken aufgefaßt, schon bei Ovid:

„. . . Der jüngst entsprossene Lorbeer
Nickte dazu und schien wie ein Haupt zu bewegen den Wipfel.“

(Metam. V. 116.)

Dagegen schüttelt der Baum verneinend das Haupt in dem schönen Gedichte Uhlands: „Die Einkehr“.

Der mythologische Ursprung verräth sich auch deutlich in der Art, wie das Haften der Bäume in der Erde von den Poeten aufgefaßt wird, wozu wir das Vorbild ebenfalls bei Ovid finden:

„. . . Als nun Phaetusa, der Schwestern
Aelteste, eben zur Erde den Leib hinneigete, plötzlich
Klagt sie, ihr starre der Fuß. Die weiße Lampetia strebte
Ihr mit Hülfe zu nah'n, und haftete schnell an der Wurzel.
. . . . die traur't, daß ein Stamm ihr binde die Schenkel,
Jene, daß lang ihr die Arme in grünende Aeste sich strecken.“

(Metam. VII. 378.)

So glauben auch noch die modernen Poeten „jenen unglaublichen Charakter der Sehnsucht, jene stille Wehmuth“ zu erkennen, von der Wilhelm von Humboldt bezüglich der Bäume redet, „deren Neigen oft wie eine Klage aussieht, daß sie so unbeweglich stehen müssen“. Dann besonders, wenn Sträucher und Bäume in heftigem Winde sich vorbeugen, scheinen ihre Zweige im Sinne der mythologischen Anschauung sich zu bewegen, wobei das Ringen der Aeste auch noch für das Ohr gleichsinnig ergänzt wird, indem wir den Bäumen gleichsam ein Aechzen und Stöhnen zuschreiben.

Diese Anschauung findet sich bei Taubert, wenn er sagt:

„An Wurzeln zerren angstgepeitscht die Bäume“ —

(Im Sturm.)

und noch energischer bei Lenau:

„Es windet heulend sich im Wind
Der Wald, wie ein gepeitschtes Kind."
(Der traurige Mönch.)

und in den bereits früher angeführten Versen:

„Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her."
(Himmelstrauer.)

Jeder Stellung der Zweige entspricht nach Analogie menschlicher Geberden eine bestimmte Beseelungsart:

„Himmlischer, sucht dich nicht mit ihren Augen die Pflanze,
Streckt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?
Daß er dich finde zerbricht der gefangene Same die Hülse,
Daß er belebt von dir in deiner Welle sich bade
Schüttelt der Wald den Schnee wie ein überlästig Gewand ab."
(Hölderlin: An den Aether.)

In noch weiter gehender Personifikation sagt derselbe Dichter:

„Lockend röthen sich noch die süßen Früchte des Kirschbaums,
Und der pflückenden Hand reichen die Zweige sich selbst" —
(Der Wanderer.)

eine Anschauung, die auch bei Lenau einen sehr schönen Ausdruck gefunden hat:

„Da bog sich mir zum Lebewohl herab
Der reichsten einer von den Blüthenzweigen,
Der freundlich mir noch eine Rose gab;
Mein Herz verstand sein liebevolles Schweigen."
(Rose der Erinnerung.)

Sehr schön ist es auch, wenn Schiller einem Zweige die Geberde des Umarmens zuspricht:

„Traulich rankt sich die Reb' empor an dem niedrigen Fenster,
Einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum."
(Der Spaziergang.)

Andere Empfindungen wiederum drücken sich aus in den nach abwärts gerichteten Baumzweigen. Bäume, die sich über ein Wasser neigen, scheinen sehnsüchtig danach zu trachten, und die gesenkten Zweige der Trauerweide haben bei Dichtern immer dieselbe Auslegung gefunden. Bei Kopisch:

„Laub, Zweig und Aeste läßt die Trauerweide
Zur Erde hangen, wie vor großem Leide . . . . .
Und kann vor Schmerz noch nicht die Zweige heben,
Läßt sie, wie Wind sie wirft, in Lüften schweben" —
(Die Trauerweide.)

sind die gesenkten Zweige ganz nach Analogie eines von Schmerz gebrochenen Menschen aufgefaßt, dem im Nachlassen aller Muskeln die Arme herabsinken.

Anders als blüthenprangende, werden entlaubte Bäume vom Dichter beseelt. Taubert sagt von den mit Reif überzogenen Aesten:

„Eng sind vom Reif die nackten Arme umklammert,
Die fröstelnd, flehend sich ins Blaue strecken" —
(Waldgrund im Winter.)

und Lenau schildert die in Erwartung des Frühlings stehenden Bäume in den schönen Versen:

„Noch stehn die Bäume dürr und baar
Um deinen Weg herum,
Und strecken, eine Bettlerschaar,
Nach dir die Arme stumm."
(An den Frühling.)

In höchst individueller Weise spricht Lenau von der Buche, indem er ihr gleichsam eine Art von Selbstmord zuschreibt:

„Die Buche seh' ich schwinden
Im Froste, lebenssatt,
Wie sie den kalten Winden
Hinwirst das letzte Blatt."
(Herbstlied.)

Das Blätterrauschen wird als Stimme aufgefaßt, entsprechend der Besonderheit des hörbaren Vorgangs:

„Die Eiche säuselte wie Sterbeseufzer."
(Heine: Sturm.)

Hölty verbindet den Ton sehr hübsch mit dem Gesichtseindruck, wenn er sagt:

„Die Myrte . . . . rauscht Silbergelispel darein."
(Der Traum.)

Dagegen werden der Unbeweglichkeit des Blätterwerkes solche Empfindungen untergelegt, welche menschlich mit Schweigen verknüpft sind. Ossian sagt geradezu:

„Es schwiegen am Hügel die Bäume" —,
(Barthona 39.)

wie wir denn überhaupt, je weiter wir in der Poesie zurückgehen, einer desto naiveren Ausdrucksweise begegnen, während der moderne Poet oft den Muth nicht findet, die Betonung des bloßen Gleichnisses zu unterlassen. So Lenau in den gleichwohl sehr poetischen Versen:

„Nicht ein Blatt am Strande wagt zu rauschen,
Wie betroffen steh'n die Bäume, lauschen,
Ob kein Lüftchen, keine Welle wacht."
(Sturmesmythe.)

Dieses vergleichende „wie", das hier leicht durch ein „und" zu ersetzen gewesen wäre, unterläßt Heine, und verräth also mehr ästhetisches Bewußtsein in den trotzdem viel weniger tief empfundenen Versen:

„Die Tannenbäume horchen so still,
Die Fluth hört auf zu rauschen;
Am Himmel zittert der blasse Mond,
Die stummen Sterne lauschen."

Auch als Schläfrigkeit wird die Unbeweglichkeit des Laubes von Dichtern oft gedeutet, wenn die Situation als in menschlicher Weise motivirend gedacht werden kann, z. B. im hohen Sommer:

„Schläfrig hangen die sonnenmüden Blätter."
(Lenau: Waldlieder 7.)

„Und leise gewebte Träume
Ziehn durch die Bäume."
(Taubert: Abenddämmerung.)

„Nur ein halbes, leises Neigen
In den traumverschlaf'nen Zweigen."
(Taubert: Morgenstille.)

Das Wiederaufleben der Vegetation im Frühjahr wird als Erwachen dargestellt:

„Der Wald ist müd geworden und entschlafen,
Bis weckend ihn des Frühlings Mächte trafen."
(Lenau: Don Juan.)

Hölderlin spricht aber auch von den „herbstlich schlafenden" Bäumen, weil in der That das allmähliche Niedertaumeln der Blätter dem Dichter wie ein schläfriges Fallenlassen erscheint:

„Und der Baum im Abendwind
Läßt sein Laub zu Boden wallen,
Wie ein schlafergriff'nes Kind
Läßt sein buntes Spielzeug fallen."
(Lenau: Die Wurmlingerkapelle.)

In einem Liede voll tiefer Symbolik hat Heine den in der Winterlandschaft einsam stehenden Baum gezeichnet:

„Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh';
Ihn schläfert, mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee."

Wie hier der einzelstehende Baum als vereinsamt angeschaut wird, so gilt umgekehrt die Vereinigung von Bäumen als geselligem Bedürfnisse entsprungen. So sagt Hölderlin: „Eines Hains gesell'ge

Gipfel" und vereinigte Bäume scheinen ihm erst zusammengekommen zu sein, in den Versen:

„Wo geräuschlos rings
Die Lüfte sind, und friedlich um dein
Dach die geselligen Bäume spielen."
(An die Prinzessin von Hessen-Homburg.)

Ja, Lenau geht so weit, das Stehen einzelner Bäume abseits vom Walde dramatisch zu motiviren:

„Bäume, die dem Wald entsprungen,
Sehnend nach dem Hüttlein sich,
Halten Dach und Wand umschlungen
Mit den Zweigen inniglich."
(Nach Süden.)

Ebenso motivirt Byron eine Vereinigung von Bäumen in rein menschlicher Weise, wenn er sagt:

„Wo ihn begrüßt uralter Stämme-Rath."
(Childe Harold.)

Ein sehr üppiges Bild urwaldlicher Vegetation, worin die verschlungenen Beziehungen von Pflanzen und Bäumen im belebenden Sinne geschildert werden, entwirft Shelley:

„Mit knorrigen Riesenarmen umschlingt die Eiche
Der Buche helles Laub. Die Pyramiden
Der schlanken Cedern bilden, hochgewölbt,
Erhab'ne Kuppeln, unter denen tief,
Wie Wolken am smaragd'nen Himmelszelt,
Der Esche und Akazie Blätter bleich
Und zitternd hangen. Bunten Schlangen gleich,
In Irispracht und Feuerfarben schillernd,
Umklammert Schlinggewächs, mit tausend Blüthen
Besternt, der Bäume graue Stämme rings;
Und wie der Kinderaugen heit'rer Strahl
Mit sanftem Sinn und unschuldvollster List
Die Herzen der Geliebten hold umflicht,
So rankt es sich um die vermählten Zweige,
Noch mehr befest'gend ihren Bund."
(Alastor.)

Was also von Naturschilderungen im Allgemeinen gilt, ist auch hier zutreffend: die höchste Poesie wird in der Lyrik nicht erreicht, so lange dem Dichter die Erscheinung nur als Form gegenübersteht. Er muß die Natur beseelen und sich an das Objekt verlieren. Darin soll sich der Subjektivismus des Lyrikers zeigen, daß ihm die Natur zum Symbol seines Inneren wird, nicht aber zur bloßen Folie seines eitlen Ich, wie das in der heutigen Lyrik so gangbar ist.

Im symbolisirenden Sinne erscheint uns der Herbst als die Jahreszeit der Melancholie, und wird uns das Welken der Blätter zum Sinnbilde der Vergänglichkeit.

„Treulich bringt ein jedes Jahr
Welkes Laub und welkes Hoffen."
(Lenau: Herbstklage.)

„Das welke Laub,
Ich muß es stets betrachten;
An Lieb' und Treu'
Denk' ich dabei
Und Mancherlei;
Und immer neu, und immer neu
Das welke Laub
Muß ich im Traum betrachten."
(Greif: Herbstlied.)

Dann, wenn Blatt um Blatt von den herbsteskranken Bäumen herabwallt, und die Natur zu sterben scheint, dann erweitert sich unser Blick über das eigene Schicksal hinaus, und dem Flusse alles Irdischen nachsinnend empfinden wir mit dem alten Homer:

Gleich wie Blätter im Walde, so sind die Geschlechter der Menschen;
Einige streuet der Wind auf die Erd' hin, andere wieder
Treibt der knospende Wald, erzeugt in des Frühlinges Wärme:
So der Menschen Geschlecht, dies wächst und jenes verschwindet.
(Ilias VI. 146 ꝛc.)

— welche Verse, wohl als bewußte Nachahmung, auch bei Ossian (Barthona 525 ꝛc.) sich ähnlich finden.

Es ist symbolische Naturauffassung, wenn Martin Greif in dem bereits früher citirten Liede „Am Buchenbaum" gleichsam seinen Doppelgänger in der Buche erblickt; aber ganz aufgelöst in die Natur zeigt sich der Dichter in einem anderen Liede, das als Muster wahrer Symbolik hier ganz stehen mag:

Herbstgefühl.

Wie ferne Tritte hörst du's schallen,
Doch weit umher ist nichts zu sehn,
Als wie die Blätter träumend fallen
Und rauschend mit dem Wind verwehn.

Es dringt hervor wie leise Klagen,
Die immer neuem Schmerz entstehn,
Wie Wehruf aus entschwundnen Tagen,
Wie stetes Kommen und Vergehn.

Du hörst, wie durch der Bäume Gipfel
Die Stunden unaufhaltsam gehn;
Der Nebel regnet in die Wipfel,
Du weinst und kannst es nicht verstehn.

Wenn wir nun aber fragen, was den Dichter befähigt, sich in das Naturleben derart zu versenken, daß er in ihrem geheimnißvollen Weben den Widerschein menschlichen Seelenlebens erblickt, so genügt es keineswegs, uns auf seine dichterische Einbildungskraft zu berufen. Damit wäre das Räthsel nur zurückgeschoben, aber nicht gelöst. Gleiches wird nur von Gleichem erkannt. Es ist keine todte Natur, aus der wir hervorgegangen sind. Die Natur hat in uns nicht etwa in unvermitteltem Uebergange Wesen hervorgebracht, welche im Gegensatze zu allen voraufgehenden Erscheinungsstufen Freude und Leid auf dem von uns bewohnten Sterne zur Erscheinung brächten. In der symbolischen Naturbetrachtung ist der Dichter Philosoph, d. h. er ist der Sache nach Philosoph und nur der Grad, in welchem ihm die Natur beseelt erscheint, kommt auf Rechnung der dichterischen Anlage. Er zeigt uns, daß wir wesensverwandt sind mit Allem, was uns umgibt, und daß die schlummernde Innenseite der Natur in uns nur deutlicher herausgekehrt ist, und nur reicher entfaltet. —

Intimer noch, als Strauch und Baum, sprechen die Blumen zu uns. Kein anderes Vegetationsgebilde fordert uns zu so seelenvoller Auffassung auf. Die charakteristische Bestimmtheit ihrer Formen bei tausendfacher Mannigfaltigkeit läßt es nicht zu, daß wir sie nur gattungsweise betrachten; sie repräsentiren uns vielmehr in der Pflanzenwelt das, was in der Thierwelt wir selber sind: individuell specialisirte Gebilde. Darum fordern sie den Dichter auch auf, ihnen ein individuell specialisirtes Seelenleben zuzusprechen. Fast nur zu idyllischen Zwecken uns dienlich, tragen sie das Merkmal der Schönheit, die Nutzlosigkeit, in ihrer schillernden Farbenpracht so sehr zur Schau, als hätte sich der Natur in ihrem ernsten Schaffensdrange plötzlich eine lyrische Laune bemächtigt, in der sie die Blumen schuf, und daß die Dichter selbst, wenn sie den schönen Selbstzweck ihrer Lieder preisen wollen, sie mit Blumen vergleichen:

„Wie die Blumen, immer wieder
Kehren auch die alten Lieder.“

(Greif: Vorgesang.)

— und in weiterer Ausführung Heine im Nachworte zum „Buch der Lieder.“

Die Dichter verleihen den Blumen nur harmlose, freundliche Empfindungen. Ihr Leben, in den schönsten Theil des Jahres fallend,

scheint nur lautere Freude zu sein, und kaum daß der Winter gewichen ist, drängen sie sich schon still ins Dasein:

„Wenn die Blumen aus dem Grase dringen,
Gleich als lachten sie empor zur Sonne.“
(Walther v. d. Vogelweide: Frühling und Frauen.)

„Maienglöcklein!
Kaum weht ein Lüftchen frühlingswarm und leise,
Entringst du dich schon perlengleich dem Röcklein.“
(Walpurga Schindel[1]).)

Wo Blumen auftreten, scheinen sie nur zu zieren; ihr Dasein greift in keine fremde Existenzsphäre über; ihr Verhalten ist von sprüchwörtlicher Bescheidenheit:

„Duftendes Veilchen!
Was schmiegest du so schüchtern dich am Boden,
Da du vom Frühling ein so holdes Theilchen?“
(W. Schindel.)

— und zeigt sich sogar noch in der Art, wie sie ihr zartes Dasein gegen fremde Eingriffe vertheidigen:

„Schlanke Mimose!
Ein leis Berühren macht dich schon erbeben;
Kennst du die Welt so gut, die schonungslose?“
(W. Schindel.)

„Kleine Anemone!
Du siehst, daß ich die Nachbarblumen pflücke,
Und scheinst zu flehen leise: O verschone!“
(W. Schindel.)

„Knabe sprach: ich breche dich!
Röslein sprach: ich steche dich!“
(Goethe: Haideröslein.)

Aber auch wenn die Blumen in menschliche Empfindungsschwächen verfallen, tragen sie es doch offen zur Schau, und der Dichter hat keine Mühe, ihr Inneres zu errathen; sie verrathen es selbst mit der Naivetät der Unschuld. „Ein Blumenantlitz hat noch nie gelogen“ sagt Lenau („Die Poesie und ihre Störer.“)

„Primeln stolziren
So naseweis;
Schalkhafte Veilchen,
Versteckt mit Fleiß.“
(Goethe: Frühling über's Jahr.)

---

[1]) Geboren 1825 zu Absam, gestorben 1872 zu Kremnitz. Ich entnehme die vortrefflichen Ritornellen dieser Dichterin der „Oesterreichischen Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst“ 1872, und dem „Alpenfreund“ von Amthor 1873.

„Schelmische Narzisse!
Die kleine winkt verstohlen stets herüber,
Als ob sie etwas, mich zu necken, wisse."
(W. Schindel.)

„Der Rose frommes, volles Angesicht,
Das treue Veilchen, der Narzisse Licht,
Vielfält'ger Nelken, eitler Tulpen Pracht,
Von Mädchenhand geschickt hervorgebracht,
Durchschlungen von der Myrte sanfter Zier,
Vereint die Kunst zum Trauerschmucke hier."
(Goethe: Auf Mieding's Tod.)

„Ihr Tulpenkelche!
Warum so stolz? Es gibt noch schön're Blüthen.
Da fragt ihr spottend: O, so künd' uns, welche?"
(W. Schindel.)

Der Dichter betrachtet die Blumen nur als Kinder, und es klingt kaum wie ein Tadel, wenn er sagt:

„Die Rose, die sich malt mit eitler Schminke."
(Platen: Gaselen.)

Ja, er findet es von der Rose ganz in der Ordnung, daß:

„Purpurn über und über
Nackend das goldene Herz
Gegen den küssenden Zephyr
Zärtlich gekehrt,
Lebst du in leisem Glücke
Deine wenigen kurzen Tage,
Lieblich hoffend, voran
Den noch rötheren Knospen."
(Greif: Herbstblumen.)

Dagegen werden wir es von der Dichterin begreiflich finden, wenn sie ihrer Schwester zu Hülfe eilt, und in sittsamerer Auslegung des Erröthens die Rose frägt:

„Sag, dunkle Rose,
Bist ob dem Schmetterling so tief erröthet,
Weil einen Kuß dir hat geraubt der Lose?"
(W. Schindel.)

Gilt schon beim Baume der Wipfel als Haupt, so ist eine solche Auffassung noch natürlicher den Blumen gegenüber, deren Gestalt, wie der menschliche Leib in seinem Aufbau, so zielbewußt auf diesen vornehmsten Theil hinzustreben scheint, der uns wie die Lösung des Blumenräthsels anblickt. So läßt auch der Dichter in diesen naiven Blumenhäuptern Dinge vor sich gehen, wie in den Häuptern unschuldiger Kinder:

„Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her!
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her."
(Platen: Gaselen.)

„Schön erhebt sich der Aglay und senkt das Köpfchen herunter;
Ist es Gefühl? oder ist's Muthwill? Ihr rathet es nicht."
(Goethe: Die vier Jahreszeiten.)

Unsere Dichterin hält eine Antwort bereit:

„Aglay, du bunter!
Du scheinst den Wellen leise nachzuträumen,
Die dort sich flüchten in das Thal hinunter."
(W. Schindel.)

„Die Blumen von den Beeten schauen uns
Mit ihren Kinderaugen freundlich an."
(Goethe: Tasso I. 1.)

„Im Schatten dieser Baldachine dehnt
Sich schwell'nder Matten sammetweiches Moos,
Von würz'gen Kräutern duftend und erhellt
Von tausend lieben kleinen Blüthenaugen."
(Shelley: Alastor.)

Der Frühling ist die eigentliche Blumenzeit. Schon in der Schwüle des Sommers lassen sie müde ihre Häupter sinken und nicken zeitweise ein:

„Indeß die Pflanze aus dem Mittagschlummer ihr gesunken Haupt erhebt."
(Hölderlin: Hyperion 1.)

Ganz aber hängen ihnen die Häupter erdwärts, wenn sie im Todesschlaf begriffen sind. So heißt es schon bei Homer von dem pfeilgetroffenen Gorgythion, dem Sohne des Priamus:

„So wie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
Steht, von Wuchs belastet und Regenschauer des Frühlings:
Also neigt' er zur Seite das Haupt, vom Helme beschweret."
(Ilias VIII. 306.)

Auch in Ovids „Verwandlungen" begegnen wir dieser Anschauung:

„Wie wenn Einer Violen und Mohn im gewässerten Garten
Oder die Lilie knickt auf hellgrün prangendem Stengel;
Wie dann plötzlich verwelkt ihr lastendes Haupt sie herabneigt,
Und nicht länger sich hält, und erdwärts schaut mit dem Wipfel:
Also hängt das Gesicht, das sterbende; welk und entkräftet
Ist sich selbst der Nacken zur Last und ruht auf der Achsel."
(Metam. 11. 31.)

Auch Shakespeare vergleicht nicht nur den entkräfteten Arm mit einem welken Zweige:

„Den Silberbart berg' ich im Goldvisir
Und in der Schiene den gewelkten Arm —"
(Troilus und Cressida I. 3.)

sondern auch den sterbenden Menschen mit der geknickten Blume:

„Der Lilie gleich,
Die einst der Fluren Herrin war und blühte,
Neigt sich mein Haupt und stirbt."
(König Heinrich VIII. III. 1.)

Auch ist es uns in der That, als sähen wir ein zartes Leben dahinschwinden, wenn wir eine Blume verblühen sehen:

„Die Blumen an dem Bache,
Vom letzten Thau gestärkt,
Verblühn in stillem Ache,
Allmählich, unvermerkt."
(Lingg: Im Spätherbst.)

— als sähen wir ein Leben geknickt, wenn eine kleine Blumenleiche vor uns liegt.

Es ist das Merkmal des ächten Dichters, die Grenze nicht zu überschreiten, welche die Symbolik von der bloßen äußeren Aehnlichkeit trennt. Das wirkliche Symbol erweckt unwillkürlich die dichterische Empfindung, während für eine bloß äußerliche Aehnlichkeit ein empfindungsvoller Ausdruck naturgemäß nicht möglich ist.

Es liegt Symbolik darin, wenn Rückert sagt:

„Hoffen alle Bäume doch,
Die des Herbstes Wind verheeret,
Hoffen mit der stillen Kraft
Ihrer Knospen winterlang,
Bis sich wieder regt der Saft,
Und ein neues Grün entsprang."
(Die sterbende Blume.)

Von sehr fraglicher Poesie ist es aber schon, wenn er sagt:

„Laß' die Erde unter dir,
Dein Gemüth zum Himmel hebend!
Sprach die Lilie zu mir,
Auf dem schlanken Stengel schwebend."
(Liebesfrühling.)

Ganz unpoetisch aber sind seine Verse:

„Glänzende Lilie!
Die Blumen halten Gottesdienst im Garten,
Du bist der Priester unter der Familie."

— dagegen tiefe Poesie in dem Ritornell unserer Dichterin liegt:

„Lilie, du reine!
Die Blumen schauten, als du dich erschlossen,
Ob nicht ein Engel aus dem Kelch erscheine."
(W. Schindel.)

Es ist eine bloß äußerliche, darum aber auch vom Dichter selbst in doppelter Weise ausgelegte Aehnlichkeit, wenn Hermann Rollet sagt:

„Was weinst du Blümlein im Morgenschein?
Das Blümlein lachte: Was fällt dir ein!
Ich bin ja froh, ich weine nicht —
Die Freudenthräne durch's Aug' mir bricht."

Auch bezüglich dieser Erscheinung können wir uns bei unserer Dichterin nach Besserem umsehen:

„Thautropfen, klare!
Ihr müßt die Blume nicht zu Boden drücken,
Daß, kaum erblüht, die Arme Schmerz erfahre."

Diese wahrhafte Dichterin verräth überhaupt eine merkwürdige Fähigkeit, sich in das Leben und Treiben der Blumen zu versenken. und bleibt auch dann noch geschmackvoll, wenn sie die Grenze der Poesie schon fast überschreitet und in's Reflektirte geräth, wie in den nachfolgenden Beispielen:

„Mohnblume, reiche!
Das braune Bienchen, das von dir gekostet,
Erstaunt, daß es der Schlummer schon beschleiche.

Wilde Reben!
Der Frühling will aus euren dunklen Zweigen
Ein grünes Zelt verborg'ner Liebe weben!

Moosgewinde zartes!
Als grünes Netz schlingst du dich um die Steine,
So wie die Hoffnung um ein Loos, ein hartes."

In andern Ritornellen wiederum verräth sich die ächte Dichterin schon in der Beseelungsweise, womit sie verfährt, und welche dem Leser immer das anschauliche Bild erzeugt, weil eben die Beseelung aus der Anschauung selbst geschöpft ist und derselben correspondirt. Es ist daher malerisch darstellbar, wenn sie sagt:

„Epheugewinde!
Zum Wipfel, sagst Du, will ich aufwärts streben,
Daß ich vielleicht das Ziel der Sehnsucht finde."

Und ebenso wird uns durch das Mittel der Beseelung die Form des Objekts vor Augen gestellt, wenn es heißt:

„Blauer Flieder!
Ist dir's zu einsam auf den hohen Zweigen,
Daß du dich senkst so tief im Garten nieder?
Cyane, blaue!
Die Aehren, klagst du, halten mich gefangen,
Daß ich von fern den Himmel nur erschaue."

So erscheint uns also die Blumenwelt als das Produkt einer lyrischen Naturlaune, weil wir selbst, in das wirre Treiben unseres Lebens gestellt, uns gerne am Anblicke von Erscheinungen erholen, die eine so stille Innerlichkeit verrathen; und weil die Natur sich selbst mit Blumen schmücken zu wollen scheint und die Härte mildert, die sie in anderen Erscheinungen offenbart, so gebrauchen auch wir die Blumen zum Schmuck und als den Ausdruck der besseren Regungen unseres Inneren. Wir bestreuen die Gräber unserer Lieben, den Ernst des Todes zu mildern, und würden es als Trost empfinden, zu wissen, daß auch die Natur an unserem Grabe so verfahren wird; wie als Anzeichen einer milden Lösung des Räthsels, das vom Grab umschlossen wird, regt uns die Vorstellung an, daß einst auf unserem Leichenhügel Blumen sprießen werden:

„Todtenfrühling! Allerseelen!
Einst im kalten Ruhethal,
Vor dem eingesunk'nen Mal,
Laß es nicht an Blumen fehlen,
Todtenfrühling! Allerseelen!"

(Martin Greif.)

Die Darstellung dieser wenigen Fragmente der modernen Naturbetrachtung mag genügen, weil sich auch anderen Erscheinungen gegenüber nur immer das gleiche Princip der Phantasie verräth, sich an menschliche Formen und Empfindungen erinnern zu lassen. Nur das ist noch mit einigen Worten zu erläutern, wie in der modernen Naturbetrachtung die fragmentarisch gegebenen Erscheinungen verbunden werden. Es wird sich dabei zeigen, daß nicht nur die poetischen, sondern auch die dramatischen Elemente der Mythe in der lyrischen Weltanschauung sich noch finden. Allerdings haben diese letzteren im Fortschritte der Entwicklung unserer naturwissenschaftlichen Anschauung naturgemäß eine bedeutende Abschwächung erfahren, und sind auch gleichmäßig auf alle Naturerscheinungen ohne Rücksicht auf ihre mythologische Bedeutsamkeit ausgedehnt worden.

Wenn dem primitiven Menschen das begriffliche Verständniß der Erscheinungen abging, so fiel ihm darum die Welt der Erscheinungen

noch nicht fragmentarisch auseinander; ein Zusammenhang der Veränderungen mußte ihm offenbar werden, und wie er die Einzeldinge sich automorph zurechtlegte, so auch den Zusammenhang derselben, indem ihm auch hier Aufeinanderfolge als Causalität, Causalität als Motivation erschien. Im Donner hörte er die Stimme des gleichen Wesens, das eben den Blitz geschleudert hatte; und da er die Wellen empört sah, gleichzeitig mit den Erscheinungen des Sturmes, so lagen sie ihm im Kampfe:

„Im dichten Knäuel
Sich drängend suchen alle Wind' die Weite,
Zu tragen durch die Länder ihre Gräuel;
Dann stürzen sie in's Meer und wühlen überall
Die wüsten Fluthen auf vom tiefsten Grunde,
Und Eurus, Notus mit dem Afrikus im Bunde,
Sie wälzen an die Küsten wilder Wogen Schwall."
(Virgil: Aeneis I. 17. Uebersetzt von Wilhelm von Vincenti.)

In diesem Sinne spricht auch Shakespeare von der Woge, „die in des Himmels Antlitz speit." (Kaufmann von Venedig. II. 7.); er nennt Meer und Winde „die alten Raufbolde" (Troilus und Cressida II. 2.) und sagt überaus schön:

„Schäumt, wenn der Sturmwind rast, das Meer nicht auf,
Und droht dem Firmament mit schwell'ndem Antlitz?"
(Titus Andronikus. III. 1.)

„Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, krausend ihnen
Das ungeheure Haupt."
(König Heinrich IV. Theil 2. III. 1.)

Derlei einfache Combinationen finden sich in der Lyrik ungemein häufig, indem Erscheinungen von zufälliger Gleichzeitigkeit oder Aufeinanderfolge durch Beseeltheit in Verbindung gebracht werden, oder auch ein natürlicher Vorgang eine Beziehung zum Dichter erhält, der sich gerne zum Mittelpunkte der Erscheinungen macht.

Der Dichter sieht die Sonne untergehen; höher und höher steigen die Schatten herauf, bis nur mehr ein Gipfel im Lichte des geschiedenen Gestirns erglüht; er wird also die beseelende Thätigkeit seiner Phantasie darin zeigen, daß er eine Empfindungsbeziehung herstellt, und etwa sagen:

„Die Sonne sinkt, an ihrem letzten Blitze
Verglüh'n die Wälder, mehr und mehr verblassen
Des Himmels Rosen, nur die Bergesspitze
Kann von dem glüh'nden Sonnenkuß nicht lassen."
(Gilm: Alpenglühen.)

Oder er betrachtet die den Sonnenuntergang begleitenden Erscheinungen, das Erblassen der Farben, die Ruhe und Stille, die sich allmählich über die Natur ergießt, und stellt die seelische Beziehung mit den Worten her:

„Ihrer Göttin Jugendneige
Fühlt die ahnende Natur,
Und mir dünkt, bedeutsam schweige
Rings die abendliche Flur."

(Uhland: Sonnenwende.)

Aber noch einmal erhebt sich vor ihm eine Lerche in die Lüfte:

„Und die Lerche steigt im Singen
Hochauf aus dem duft'gen Thal,
Einen Blick noch zu erschwingen
Von dem schon versunk'nen Strahl."

(Ebenda.)

Auch die den Sonnenaufgang begleitenden Erscheinungen sind dem Dichter motivirt durch die Erwartung des Gestirnes:

„Vom Thaue glänzt der Rasen, beweglicher
Eilt schon die wache Quelle; die Birke neigt
Ihr schwankendes Haupt, und im Geblätter
Rauscht es und schimmert; und um die grauen

Gewölke streifen röthliche Flammen dort
Verkündend; sie wallen geräuschlos auf,
Wie Fluthen am Gestade, wogen
Höher und höher, die wandelbaren."

(Hölderlin: des Morgens.)

Dagegen ist es schon stark mythologisch gefärbt, wenn Shakespeare den Tag von der Morgenlerche geweckt werden läßt (Troilus und Cressida IV. 2.).

Wie schon gesagt, erkennt der Dichter oft in sich selber das Beziehungsobjekt:

„Die Sonne wies im Sinken
Mir noch von Rohr das braune Dach,
Ließ hell die Fenster blinken."

(Lenau: die Haideschenke.)

„Die Lerche in den Lüften streute
Mir ihre Lieder auf den Weg."

(Lenau: Wanderung im Gebirge.)

„In den trüben, in den kalten
Tagen, die uns heimgesucht,
Hat der Herbst auf seiner Flucht
Letzte Blumen aufgehalten,
Um sie dir zu schenken."

(Lenau: Bei Uebersendung eines Straußes.)

Auch Wesen, auf die sich die Empfindungen des Dichters concentriren, werden oft als Beziehungsobjekt der Erscheinungen hingestellt:

„Plötzlich lispelt der Strauch. Himmel! sie bebt hervor,
Und es schüttelt der Strauch ihr
Einen Regen von Blüthen nach."

(Hölty: Der Bach.)

„Sie wankt dahin, die Abendwinde spielen
Ihr Aepfelblüthen zu."

(Hölty: Der Schiffende.)

Ein dramatischer Keim der lyrischen Phantasie verräth sich auch dann, wenn fragmentarisch gegebene Erscheinungen von ihr selbständig ergänzt werden, oder eine gegebene Situation durch das Ankrystallisiren einer unwillkürlichen Bilderreihe als dramatisches Glied eines längeren Verlaufes aufgefaßt wird. In so ferne, als bei manchen Liedern nur die erste Erregungsursache der Phantasie gegeben vorliegt, ist dieser Proceß ziemlich häufig. Oft verräth er sich aber deutlicher, z. B. in Heine's Nordseebildern, in dem längeren Gedichte „Untergang der Sonne", das einige mythologische Färbung ohne sonderliche Poesie besitzt, oder in seinem Liede:

„Das ist ein schlechtes Wetter,
Es regnet und stürmt und schneit &c."

Aus der eigentlichen Naturbetrachtung in der modernen Lyrik ist der dramatische Keim der Mythe fast ganz ausgeschieden worden. Geblieben ist nur die Basis derselben, nämlich die beseelende Betrachtung der einzelnen Objekte und die Herstellung von Empfindungsbeziehungen zwischen denselben durch Verwandlung der Aufeinanderfolge in Causalität, und aller Causalität in Motivation. Aus dieser Basis aber ist ein durchaus neuer Zweig der lyrischen Poesie herausgewachsen: das Stimmungsbild. Die Phantasie verbindet dabei die fragmentarisch gegebenen Erscheinungen organisch zu einem einheitlich gestimmten Naturbilde, worin ihr die feinsten Stimmungen des menschlichen Herzens symbolisirt erscheinen. Bei dieser tiefsten Beseelung verliert sich das Objekt ganz in das Subjekt, wie umgekehrt dieses ganz in die Natur aufgelöst wird.

Druck von Fr. Aug. Eupel in Sondershausen.



